

CARTOGRAFÍA ^{DE} INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA



INSTITUCIONES ORGANIZADORAS

Asociación Argentina de Semiótica

Programa de Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
(Universidad Nacional de Misiones)

Facultad de Artes (Universidad Nacional de Misiones)

Instituto Superior "Antonio Ruiz de Montoya" (Posadas, Misiones)

Centro de Estudios y Servicios (Posadas, Misiones)

AUSPICIANTES

Universidad Nacional de Misiones

Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Misiones

Honorable Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones

Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Posadas

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Municipalidad de la Ciudad de Posadas

SEDES DEL CONGRESO

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, edificio Anexo
(San Lorenzo 2552)

Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya (Ayacucho 1962)

Actas del VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica : Cartografía de investigaciones semióticas / compilado por Carla Andruskevicz ; Carmen Guadalupe Melo - 1a ed. - Posadas : Asoc. Argentina de Semiótica; Programa de Semiótica, 2011.
E-Book.

ISBN 978-987-23328-1-5

1. Semiótica. 2. Actas de Congresos. I. Andruskevicz, Carla, II. Guadalupe Melo, Carmen Guadalupe, comp.
CDD 302.2

Fecha de catalogación: 27/12/2011

PRESENTACIÓN DEL CONGRESO

La Asociación Argentina de Semiótica se propone con este Congreso convocar a los docentes-investigadores de los diversos centros, universidades y carreras que han emprendido actividades de investigación y docencia inscriptos en el campo disciplinar de la Semiótica con el fin de configurar una cartografía nacional aproximada del desarrollo y la distribución de trabajos realizados y/o en ejecución.

El principal objetivo centra la convocatoria destinada a grupos o equipos que estén trabajando en diversos temas, campos o espacios socioculturales, en diseños curriculares académicos de grado y postgrado, o bien en otros ámbitos para:

- informar sobre la actividad realizada o en marcha;
- intercambiar experiencias, contrastar diseños curriculares y programaciones de investigación y cátedras;
- establecer redes de intercambios y planificaciones conjuntas;
- organizar grupos de trabajo para la publicación de una revista.

Tales finalidades se orientan a estimular las actividades conjuntas, la formación de equipos y el fortalecimiento de una comunidad disciplinar en la que la información y las experiencias logradas circulen entre sus miembros con intercambios fluidos, abiertos y solidarios. Se solicita a los participantes que hagan todo lo posible por presentar exposiciones enmarcadas en proyectos de investigación, transferencias, asesorías técnicas, intervenciones educativas y socioculturales.

Al mismo tiempo, se intenta tener presente la memoria disciplinar y sus procesos de desarrollo a través de los testimonios que se solicitarán a cada panelista acerca de sus propias experiencias con la Semiótica (primeros pasos, episodios, publicaciones, luchas académicas, contactos internacionales y

nacionales, difusión, organizaciones, etc.), autobiografías intelectuales que en su conjunto configuren un acervo de la disciplina.

MODALIDADES DEL DISEÑO

1. Paneles plenarios
2. Mesas de exposición
3. Foros de conversación
4. Conferencia

1. Paneles Plenarios

Los PANELES PLENARIOS estarán integrados por docentes-investigadores de gran trayectoria y propiciadores de la introducción de la Semiótica en nuestro país.

Primer panel

Oscar Steimberg - Leonor Arfuch - Oscar Traversa - Elvira Arnoux
Coordinadora: Liliana Daviña

Segundo panel

Ma. Teresa Dalmasso - Pampa Arán - Teresa Mozejko - Adriana Boria
Coordinadora: Carmen Santander

Tercer panel

Claudio Guerri - Rosa María Ravera - Amira Cano
Coordinador: Marcelino García

Cuarto panel

Marta López - Carlos Caudana - Estela Zalba
Coordinadora: Mercedes García Saraví

2. Mesas de Exposición

La organización del Congreso propicia la exposición de trabajos grupales (director y equipos) en mesas que se irán compaginando de acuerdo con afinidades temáticas o bien de campos, lenguajes y otros criterios que emerjan de la propia información a recibir. Se intenta estimular las exposiciones compartidas del grupo de trabajo con la participación efectiva de miembros de

diferentes grados de formación, roles y responsabilidades. Este diseño no excluye investigadores individuales que deseen exponer sus trabajos, pero privilegia la modalidad grupal con miras a:

- incentivar la formación de grupos;
- escuchar las voces de diferentes protagonistas del trabajo de investigación;
- intercambiar modalidades de organización y dinámicas de trabajo;
- facilitar la formación de recursos humanos.

La modalidad de **mesas de exposición** privilegiará la presentación de equipos de investigación de **hasta 5 (cinco) integrantes**; cada uno de ellos, podrá presentar su línea de trabajo individual **enmarcada** en el equipo o proyecto en el cual se desempeñe. Si los integrantes del equipo superan la cantidad propuesta, el mismo podrá dividirse en dos o más mesas, para abarcar los diversos aspectos encarados por sus equipos de trabajo.

De no participar en ningún equipo o proyecto, se sugiere que la exposición individual dé cuenta de un “panorama” o “mapa” de investigación y estudio abordados, antes que de una ponencia o recorte de trabajo detallado.

Cada expositor/integrante del equipo deberá abonar el arancel en forma individual.

3. Foros de Conversación

Esta modalidad plantea la posibilidad de intercambio de informaciones, planificaciones y experiencias en distintos ámbitos y niveles de trabajo en el campo disciplinar de SEMIÓTICA de acuerdo con las convocatorias que se detallan a continuación:

- FORO ACADÉMICO/CÁTEDRAS

Coordinan: Lic. Elizabeth Martínez, Dra. Nora Delgado, Mgter.
María del Rosario Millán

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

- FORO DE POSGRADO/TESISTAS
Coordinan: Dra. Graciana Vázquez, Dra. María Ledesma,
Mgter. Javier Chemes
- FORO DE EXTENSIÓN
Coordinan: Dra. Alejandra Cebrelli, Mgter. Elena Maidana,
Mgter. Alejandra Chimenti
- FORO EN HOMENAJE AL DR. JUAN MAGARIÑOS DE MORENTÍN
Coordinan: Lic. Juan Manuel Vaioli, Lic. Carlos González
Pérez

La participación en los foros será abierta y libre.

4. Conferencia

- Dr. Eliseo Verón “Reflexiones sobre la semiosis social de la economía”
6 de octubre - 19.30 hs. - Centro del Conocimiento - Adhesión de la
Honorable Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones

PROGRAMA DEL CONGRESO

SEDES

FHyCS - UNaM: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, edificio Anexo (San Lorenzo 2551).

ISARM: Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya (Ayacucho 1962).

MIÉRCOLES 06/10

MAÑANA

9:00 **Apertura de acreditaciones** (Hall de entrada - ISARM)

11:00 a 13:00 **Acto de apertura** (Auditorio ISARM)

Palabras a cargo de la Rectora del *Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya* (ISARM), **Lic. María Eva Lescano de Borkoski**.

Palabras a cargo del Rector de la *Universidad Nacional de Misiones* (UNaM), **Mgter. Javier Gortari**.

Palabras de bienvenida a cargo de la Presidenta de la *Asociación Argentina de Semiótica* (AAS), **Dra. Ana María Camblong**.

Panel 1 (Auditorio ISARM)

Oscar Steimberg (UBA – IUNA)

Dra. Leonor Arfuch (UBA)

Dr. Oscar Traversa (UBA – IUNA)

Dra. Elvira Arnoux (UBA)

Coordinadora: **Mgter. Liliana Daviña** (UNaM)

TARDE

14:00 a 15:30 **Mesas de exposición**

MESA 1: MEDIATIZACIÓN Y PRÁCTICAS COMUNICATIVAS JUVENILES (ISARM: aula 206)

Ammann, Ana Beatriz (Coordinadora): *Mediatización y prácticas comunicativas juveniles: espacios de poder y resistencia en la discursividad contemporánea*.

Da Porta, Eva: *Desarrollos en torno de la noción de mediatización. Perspectiva sociodiscursiva*.

Hamada, Juan Pablo (CONICET): *Tensiones y estabilidades en la dimensión comunicativa de los periódicos alternativos digitales*.

Directora: Ammann, Ana Beatriz

Institución: UNC

MESA 2: LOS LENGUAJES DEL GÉNERO E IDENTIDADES SOCIOPOLÍTICAS (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Boria, Adriana (Coordinadora): *Los lenguajes del género. La constitución de identidades sociopolíticas.*

Boccardi, Facundo: *Los lenguajes del género. La constitución de identidades sociopolíticas.*

Rotger, Patricia: *Los estereotipos como formas de inteligibilidad en las representaciones literarias de la identidad lesbiana.*

Uzín, María Magdalena: *El fantasma del incesto en el cine argentino, 2000-2010.*

Vilches, Laura y Mariani, Ana: *Los lenguajes del género. La constitución de identidades sociopolíticas. Género y militancia.*

Directora: Boria, Adriana

Institución: UNC

MESA 3: MEMORIAS DE LA TEATRALIDAD (ISARM: Aula Magna)

Bondar, César Iván: *Memorias locales de Teatralidad (Ñane Mandu'a) Anike nderesarai que salimos el 1° de noviembre. Una mirada deconstructiva sobre las prácticas de re-memoración de los angelitos. Táva Villa Olivari. Provincia de Corrientes. Argentina.*

Daviña, Liliana (Coordinadora): *Presentación del Proyecto.*

Franco, Félix Sebastián: *Principios de teatralidad en dos escenas de la religiosidad popular.*

Directora: Daviña, Liliana

Institución: UNaM

MESA 4: GÉNEROS ACADÉMICOS (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

Bertoni, Mariel: *Procesos de escritura en la escuela media: discurso letrado, mediación y autoría.*

Carvalho, Silvia (Coordinadora): *Proyectos Géneros Académicos y Escritura Profesional (GAEP) I y II: objetivos, producción y transferencias.*

Insaurralde, Silvia: *Frontera, umbral y paradoja. El ensayo como poética del pensar.*

Prieto, César Damián: *Marcos institucionales, fugas de sentido. La búsqueda del lugar de la subjetividad en el discurso académico*

Terenzio, Milton: *Divulgación Científica - Escritura Profesional.*

Directora: Carvalho, Silvia

Institución: UNaM

MESA 5: VIDEO ANIMACIÓN: CATEGORÍAS PERCEPTIVAS, COGNITIVAS E IMPLICACIÓN CORPORAL (ISARM: aula 305)

del Villar Muñoz, Rafael (Coordinador): *Video- Animación: consideraciones teórico-metodológicas y descripción empírica.*

Campos, Evelyn - Perillán, Luis: *Navegación por Internet: protocolos perceptivos, cognitivos, implicación corporal y construcción de identidades.*

Casas Tejeda, Ricardo: *Video- Juego: categorías perceptivas, cognitivas, implicación corporal y construcción de identidades.*

Cortés Bazaes, Erika: *Dibujos Animados Televisivos: estructuras cognitivas presupuestas e implicación dietética.*

Director: del Villar Muñoz, Rafael

Institución: Universidad de Chile

MESA 6: SEMIÓTICA TEATRAL Y PENSAMIENTO VISUAL (Anexo FHyCS: 3° piso – aula 1)

Alcaraz, Gustavo (Coordinador) – **Vaca, Magali** (UNC): *El signo sono-visual en la construcción del espacio escénico inmersivo.*

Donoso, Edgardo (UNR): *Semiótica para niños. Análisis semiótico sobre el Programa de Pensamiento Visual.*

Pinta, María Fernanda (UBA): *Itinerarios de la semiótica teatral.*

Pizarro, Diana (UNaM): *Voces de niños en el Festival Latinoamericano de Títeres: Tatá Pirirí.*

Ponce de la Fuente, Héctor (Universidad de Chile): *“La mala clase”. Pobreza y esquizofrenia escolar.*

15:30 a 17:00 **Mesas de exposición**

MESA 7: APROXIMACIONES A LA NOVELA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 1)

Cristobo, Nahuel: *La memoria y el rostro en la novela autobiográfica. Una lectura de El desierto y su semilla de Baron Biza.*

Escalada, María Aurelia - Repetto, Carolina (Coordinadora): *Primeras aproximaciones a la novela negra argentina contemporanea*

Figueredo, Mauro: *Fogwill: una política literaria*

Mazal, Osvaldo: *Piglia y Saer: más allá de la novela.*

Directora: García Saraví, Mercedes

Institución: UNaM

MESA 8: EL NIÑO, EL MUNDO Y LAS PANTALLAS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 4)

Abbá, Norma Graciela: *Multiplicidad de lenguajes y generación de conocimientos en el Nivel Inicial, un espacio para la incorporación de los medios.*

Doña, Patricia: *Diagnóstico acerca de la construcción de la identidad de la didáctica y la literatura y multimedia en el nivel inicial.*

Guiñazú, Liliana Inés (Coordinadora): *Retórica y Semiosis. Estudio de las representaciones sociales que circulan a través de las pantallas.*

Maza, Daniel Edgardo: *Medios, multimedia, hipermedios. Estudio de las representaciones sociales de alumnas del profesorado.*

Directora: Guiñazú, Liliana Inés

Institución: UNRC

MESA 9: AUTOR, ARTE Y MEDIOS (ISARM: aula 206)

Bejarano Petersen, Camila: *Un cierto decir del cine: pliegues, rastros y resistencias en los bordes de lo literario.*

Chaya, Jorgelina Lorena (UNT): *"Cosa de mujeres (?)" El chisme y sus representaciones sociales.*

Coviello, Ana Luisa (UNT) (Coordinadora): *El sujeto de las comunidades semióticas: indagación de las formas de ser y estar en el mundo en blogs planteados como diarios íntimos.*

Koldobsky, Daniela (Coordinadora): *Lenguajes combinados y figura de autor: la inespecificidad.*

MESA 10: CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA DE LA IDENTIDAD NACIONAL ENTRE EL CENTENARIO Y EL BICENTENARIO (ISARM: aula 305)

Chang, Lidia - Lonchuk, Marcela: *Los diálogos por la identidad nacional.*

Lonchuk, Marcela - Rosa, Alberto (UAM, España): *Efecto del género narrativo en la interpretación argumentativa y dialógica de imágenes gráficas.*

Rubione, Alfredo (Coordinador) - Mella, Amalia: *Perlocutividad e interpelación de los discursos verbales e icónicos en el centenario.*

Rubione, Alfredo - Pollo, Andrea: *Semiosis identitarias. Argumentos, textualidades y memoria en el 'nacionalismo cultural argentino'.*

Director: Rubione, Alfredo

Institución: UBA

MESA 11: PERFORMANCE Y VIDA COTIDIANA I (ISARM: Aula Magna)

Baeza, Federico: *La formulación de lo cotidiano desde las artes visuales contemporáneas en Argentina.*

Martínez Mendoza, Rolando Carlos: *Cotidianeidad televisiva y géneros populares específicamente televisivos.*

Pérez Rial, Agustina: *La mujer y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2010.*

Soto, María Araceli (Coordinadora): *Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores.*

Zelcer, Mariano: *Redes sociales en Internet: la escritura de la cotidianidad.*

Directora: Soto, María Araceli

Institución: UBA – IUNA

MESA 12: AUTORES DE LA REGIÓN MISIONERA A PARTIR DE LOS NOVENTA (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

Ferrari, Silvia (Coordinadora): *La modelización del discurso: el tratamiento estratégico de los discursos de la literatura misionera.*

Kabut, Valeria Gisel: *Algunas tradiciones políticas e históricas en la literatura misionera.*

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Mogensen, Tamara: *Las antologías como forma de reconocimiento y legitimación de una literatura local.*

Ruiz, Marcela: *Avatares del sujeto: Un acercamiento a la problemática de la indeterminación y la incertidumbre.*

Directora: Ferrari, Silvia

Institución: UNaM

MESA 13: DISPOSITIVOS MEDIÁTICOS Y REVISTAS I (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

Rocha Alonso, Amparo - Di Cione, Lisa: *Puesta en página/Puesta en pantalla.*

Samaja, Juan Alfonso: *La estrategia de la frustración. Análisis de las operaciones discursivas de la Revista de humor NAh!, en los soportes impreso y digital.*

Sigal, Ignacio: *La homepage como elemento remanente.*

Temperley, Susana: *Barcelona on-line: una peculiar invitación a la lectura.*

Traversa, Oscar (Coordinador): *Caminos de una transición del papel a lo digital: las tapas de "Noticias" y "La Nación".*

Director: Traversa, Oscar

Institución: IUNA

17:00 a 18:30 **Mesas de exposición**

MESA 14: MEDIATIZACIÓN: POLÍTICA Y FICCIÓN (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Martínez Mendoza, Rolando Carlos: *Tecnología versus gestión del contacto en las definiciones de medio de comunicación, y sus consecuencias políticas.*

Petris, José Luis: *Tecnología versus gestión del contacto en las definiciones de medio de comunicación, y sus consecuencias políticas.*

Institución: UBA – IUNA

del Coto, María Rosa (Coordinadora): *Operaciones autenticantes en la discursividad mediática argentina actual: el caso de los films de ficción.*

Rocha Alonso, Amparo: *Dimensión indicial y banda de sonido: el caso del cine argentino de las últimas dos décadas.*

Varela, Graciela Beatriz: *Enunciación televisiva y cuerpos de la seducción.*

Directora: del Coto, María Rosa

Institución: UBA

MESA 15: ESCRITURA Y GÉNEROS ACADÉMICOS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 1)

Andruskevich, Carla (Coordinadora): *Conversaciones en torno a la "corrección/revisión" en los umbrales académicos.*

Bertoni, Mariel - Fernández Brizuela, Rocío: *Recorridos por el umbral: una crónica de la experiencia-taller con ingresantes de Letras.*

Insaurrealde, Silvia: *A cada lado de la puerta (minúscula experiencia de taller de escritura).*

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Simón, Gustavo: *Escribir, pensar y egresar: algunos ejemplos de escritura analizados.*

Triches, Simone: *La lengua portuguesa en las producciones de tesis de la carrera de Letras.*

Directora: Carvalho, Silvia

Institución: UNaM

MESA 16: PERFORMANCE Y VIDA COTIDIANA II (ISARM: Aula Magna)

Bórquez, María José (Coordinadora): *La lectura: una práctica cotidiana en los centros de salud.*

Cappa, María Fernanda: *Figuraciones y estéticas de la cotidianidad blogger.*

Giráldez, Maite - Solazzi, María Victoria: *Lo cotidiano noticiable. Un análisis de la sección online "TN y la gente".*

Varela, Graciela Beatriz: *Modos representacionales en la no ficción televisiva.*

Directora: Soto, María Araceli

Institución: UBA – IUNA

MESA 17: EXPERIENCIA ESTÉTICA Y OFERTA MEDIÁTICA I (ISARM: aula 305)

Bejarano Petersen, Camila: *Contactos en tránsito / Acerca de la muerte del cine, las transformaciones de la crítica y la mirada de (unos) fruidores sobre una futura experiencia estética.*

Koldobsky, Daniela: *Modos de la experiencia estética en las notas musicales de tres diarios argentinos.*

Ramos, Sergio: *Observaciones sobre la construcción de la experiencia estética en la prensa escrita.*

Steimberg, Oscar (Coordinador): *La orientación a la experiencia estética como parte de la oferta mediática.*

Director: Steimberg, Oscar

Institución: IUNA

MESA 18: REPRESENTACIONES SOCIALES E IDENTITARIAS (ISARM: aula 206)

Lebus, Emilas Darlene Carmen: *Estrategias semióticas de los Pequeños y Medianos Productores Agropecuarios en la trama de poder semioeconómico en el escenario del NEA.*

López, Marta Susana (Coordinadora): *La vulnerabilidad socio-económica y semiótica del pequeño y mediano productor del NEA. Introducción.*

Núñez, Manuelita: *Vulnerabilidad Semiótica. Representaciones sobre aspectos económicos en el discurso de Pequeños Productores Algodoneros.*

Directora: López, Marta Susana

Institución: UNNE

Cattaneo, María Juliana: *Historia y tránsito de un recorrido de investigación.*

Rozados, Laura: *Políticas de Infancia: ¿protección o criminalización?*

Directora: Ledesma, María

Institución: UNER

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

MESA 19: SEMIÓTICA DE LOS GÉNEROS (Anexo FHyCS: 3º piso – aula 1)

Berone, Lucas Rafael (UNC): *La fundación semiótica del discurso sobre la historieta en Argentina. Recepción y usos de la polémica Eco-McLuhan.*

Mossello, Fabián Gabriel (UNVM) (Coordinador): *El discurso del policial. Una propuesta para leer el género desde la figura del enunciador.*

Sotelo, Héctor (UNaM): *Inodoro Pereyra, aproximaciones semióticas.*

19: 30 **Conferencia**

Reflexiones sobre la semiosis social de la economía, a cargo del **Dr. Eliseo**

Verón: (Centro del Conocimiento: Avenida Ulises López - Acceso Oeste).

JUEVES 07/10

MAÑANA

8:00 a 9:30 **Mesas de exposición**

MESA 1: AUTORES DE LA REGIÓN MISIONERA (Anexo FHyCS: 2º piso – aula 1)

Albrecht, Noelia: *El viaje: una experiencia narrativa en la literatura misionera.*

Figueroa, Javier (Coordinador): *Espacios de memoria en la literatura misionera.*

Solís, Rossana: *Autores de la región ¿Literatura de los desplazados?*

Directora: Ferrari, Silvia

Institución: UNaM

Figueredo, Mauro: *Pensar en los bordes del territorio: Acerca de la literatura y la educación en Posadas.*

Directora: García Saraví, Mercedes

Institución: CEDIT - UNaM

MESA 2: ENSEÑANZA DEL PORTUGUÉS (LE) Y LIBROS DIDÁCTICOS (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Amable, María Inés – Pastori, Cristina Silvia: *Portugués Brasileño: Matrices étnico-culturales en LDs.*

Castelli, Norma Beatriz - Carratini, María Adhelma: *El idioma portugués como lengua oficial en Brasil.*

Correa, Germán: *Portugués: “Lengua de negocios”, Itinerarios de lectura en libros de Portugués LE.*

Daviña, Liliana (Coordinadora): *Modo didáctico: discurso y semiosis.*

Directora: Daviña, Liliana

Institución: UNaM

MESA 3: EXPERIENCIA ESTÉTICA Y OFERTA MEDIÁTICA I (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

Dámaso Martínez, Carlos: *Registros de la experiencia estética cinematográfica en la crítica de estrenos de films en diarios argentinos*

Diéguez, Facundo: *¿Cuándo hay crítica?: Desplazamientos y posiciones de las discursividades de la crítica en diarios digitales (clarin.com y lanacion.com.ar)*

Director: Steimberg, Oscar

Institución: IUNA

Aprea, Gustavo (Coordinador): *Para una tipología de los usos de la animación en el documental.*

Cremonte, Juan Pablo: *La imagen ausente. Documentales audiovisuales, huellas del pasado y recursos de reconstrucción.*

Director: Aprea, Gustavo

Institución: UNGS

MESA 4: LA MEMORIA LITERARIA DE LA PROVINCIA DE MISIONES (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

García Saraví, Mercedes (Coordinadora): *Presentación del Proyecto.*

Kushidonchi, Eugenia – Pereira, Carina: *Aproximaciones al teatro de títeres de Juan Enrique Acuña.*

Lemes, Karina - Aldana, Natalia: *Juan Enrique Acuña entre márgenes.*

Renaut, Marisa - López Torres, Sebastián: *Acuña: huellas de su proyecto creador.*

Román, Gabriela - Otero, Jorge: *Entre misceláneas: Narrativa de Hugo Amable.*

Directora: García Saraví, Mercedes

Institución: UNaM

MESA 5: INVESTIGACIÓN, ARTE Y MEMORIA (ISARM: aula 305)

De Miranda, Sergio: *¿Qué era la naturaleza? Ensayo sobre las paradojas de la relación entre arte y naturaleza.*

Pasquet, Daniela S. (Coordinadora): *Lo que se muestra/lo que se dice, el arte como articulador de sentidos.*

Director: De Miranda, Sergio

Institución: UNaM

Acebal, Martín; Maidana, Nidia (UNL): *Percepción, representación y cognición en los estereotipos visuales: mapa de sus relaciones.*

Devalle, Verónica (FADU – UBA): *Arte, técnica y diseño. Re-make del debate.*

Quinteros, Maria Magdalena (UNaM): *Tallas de madera guaraní-mbya: textos artísticos/semillas de memoria.*

MESA 6: SEMIÓTICA, MÚSICA Y TEATRO (ISARM: aula 206)

Cañada Rangel, Benito: *La Semiótica en la construcción del espectáculo interdisciplinario.*

Medellín Gómez, Ana Cristina: *La significación de las emociones en el proceso de creación escénica.*

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Director: Cañada Rangel, Benito **Institución:** UAQ (México)

Díaz, Claudio F. (Coordinador): *Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: un abordaje de la recepción de música folklórica en las peñas de Córdoba.*

Montes, María de los Ángeles: *Los avatares del interpretante. Una propuesta de articulación teórica para pensar los procesos de reconocimiento de la música.*

Patrignoni, Silvina: *La construcción de lo popular a vuelo de pájaro en Así como un gorrión de Nora y Delia.*

Director: Díaz, Claudio **Institución:** UNC

9:30 a 11:00 Mesas de exposición

MESA 7: ALFABETIZACIÓN SEMIÓTICA (Anexo FHyCS: 3° piso – aula 1)

Alarcón, Raquel: *Alfabetización semiótica. Instalaciones en los umbrales.*

Camblong, Ana (Coordinadora): *Presentación.*

Di Modica, Rosa María: *Taller: Itinerarios Semióticos a través de la experiencia lúdica.*

Fernández, Froilán: *Relato y frontera. Matices narrativos en los bordes.*

Directora: Camblong, Ana **Institución:** UNaM

MESA 8: ANIMACIÓN Y GÉNEROS MEDIÁTICOS I (ISARM: Aula Magna)

Alonso, Maria Alejandra: *Dibujos animados más allá de sí mismos. Spin off de dibujos animados.*

De Lazzari, Gastón: *Los alimentos, el hambre y el sentido del gusto en los lenguajes de la animación.*

Kirchheimer, Mónica: *Caminos de la animación contemporánea.*

Tassara, Mabel (Coordinadora): *Los efectos metapasmáticos de la animación.*

Directora: Tassara, Mabel **Institución:** UBACYT

MESA 9: INTERFACES EN PANTALLA: MAPAS Y TERRITORIOS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 4)

Biselli, Rubén (Coordinador): *La teorización del dispositivo-pantalla: problemas implicados; perspectivas de investigación.*

Camusso, Mariángeles: *Ritmos, juegos y destellos: observaciones sobre la interfaz publicitaria.*

Ugarte, Matías: *La construcción del sujeto en el dispositivo web. El caso de la "textualización" en la social network.*

Viceconte, Carlos Ezequiel: *Nuevas interfaces: Desafíos para la producción de estrategias semióticas.*

Directora: Valdetaro, Sandra **Institución:** UNR

MESA 10: POLÍTICAS DISCURSIVAS DEL HUMOR EN CÓRDOBA (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

Almeida, María Eugenia: *El chiste gráfico y la historieta como géneros periodísticos de opinión.*

Flores, Ana (Coordinadora): *Políticas discursivas del humor en la cultura de Córdoba. Humor e innovación.*

Moreno, Marcelo Alejandro: *La escritura dramática, la parodia y el género policial.*

Ortiz, María Florencia: *Aportes para una historia de la cultura para niños en Argentina: el humor y el experimentalismo en un programa televisivo cordobés para niños de los años setenta.*

Directora: Flores, Ana **Institución:** UNC

MESA 11: SEMIOSIS Y MEMORIA (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

García, Marcelino (Coordinador): *Massmediación, actualidad y memoria. Archivo, mapas, pistas.*

Hucowsky, Sonia Gladis: *La conmemoración del 40 aniversario de la muerte del “Che” Guevara en la prensa”.*

Morales, Ernestina: *Malvinas Argentina(s): un sentimiento nacional, una representación social mediada.*

Ojeda, Daniel: *25 años de democracia en Argentina. Lo que se recuerda y se dice en la prensa gráfica.*

Oviedo, Mabel: *Medios y política: las foto-entrevistas y la construcción de opinión pública en la prensa gráfica”.*

Director: García, Marcelino **Institución:** UNaM

11:00 a 13:00 **Panel 2** (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Dra. Ma. Teresa Dalmasso (CEA – UNC)

Dra. Pampa Arán (CEA – UNC)

Dra. Teresa Mozejko (CEA – UNC)

Dra. Adriana Boria (CEA – UNC)

Coordinadora: **Dra. Carmen Santander** (UNaM)

TARDE

14:00 a 15:30 **Mesas de exposición**

MESA 12: MEMORIAS IMAGINARIOS Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES (ISARM: aula 206)

Bermúdez, Nicolás: *Modos de decir, de imaginar y de recordar en la política argentina contemporánea. El caso de los discursos de asunción*

Blanco, Susana: *El Bicentenario en la Web. Análisis de nuevas prácticas discursivas y su empleo en la construcción de un colectivo identitario. La cuestión genérica*

García, Victoria: *Trayectorias de un libro, el autor, la obra: Operación masacre y su implementación peritextual (1957-1972)*

Vázquez Villanueva, Graciana (Coordinadora): *Batallas en el Discurso intelectual: responsabilidad y formas del recuerdo ante las víctimas.*

Directora: Vázquez Villanueva, Graciana

Institución: UBA

MESA 13: ESPACIOS, TERRITORIOS Y REPRESENTACIONES CULTURALES (ISARM: aula 305)

Cano, Amira Araceli - Puebla, Ana Celina (FACSO – UNSJ): *San Juan ciudad: lenguajes y prácticas. Análisis de las significaciones emergentes en el espacio urbano de la última década.*

Cebrelli, Alejandra - Valdéz, Mariana (UNSA): *Las tramas de las representaciones en las narrativas del nuevo milenio. Comunicación e identidades en la construcción de territorialidades.*

Delgado, Nora (Coordinadora) - **Giménez, Christian Nazareno** (UNaM): *De la gestión cultural: apuntes sobre Posadas.*

Ferreira, Javier (UNC): *Semiótica del desierto.*

MESA 14: DISCURSO SOCIAL. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES 1 (ISARM: Aula Magna)

Fatala, Norma Alicia (Coordinadora): *Sujetos, tiempo, espacio. Aporías políticas del discurso económico.*

Gastaldi, Sebastián: *La intimidad espectacular de los infames.*

Gómez, Mariana: *La crisis del 2001 en la Argentina y la construcción de un nuevo espacio discursivo. Un análisis desde la Semiótica y el Psicoanálisis.*

Grzincich, Claudia Guadalupe: *Luz, cámara... acción política: un estudio sobre el cine documental posgenocidio.*

Directora: Dalmasso, María Teresa

Institución: UNC

MESA 15: ESTUDIOS DEL LENGUAJE (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

Daviña, Liliana (Coordinadora): *Estudios del Lenguaje: un modo semiótico de investigación.*

Di Iorio, Alejandro: *Aportes semióticos para el análisis discursivo de la alfabetización.*

Domínguez, Gabriela: *Relatos y Glosarios de Hugo W. Amable, puentes socio-lingüísticos de la región misionera.*

Wintoniuk, Marcela: *Escenas, relatos y vestigios del ucraniano en Misiones*

Directora: Daviña, Liliana

Institución: UNaM

Alarcón, Raquel - Coutto, Liliana (UNaM): *Del metadiscurso al discurso. Estudios gramaticales.*

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

MESA 16: ANIMACIÓN, GÉNEROS Y DISPOSITIVOS MEDIÁTICOS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 4)

López Barros, Claudia: *Sobre algunas tensiones en el documental animado.*

Mendoza, María de los Ángeles: *Posibilidades y restricciones del dispositivo técnico en los contenidos animados para telefonía celular.*

Directora: Tassara, Mabel **Institución:** UBACYT

Ornani, Carla (Coordinadora): *Tránsito de la revista de papel a la pantalla: a partir de la tapa.*

Pidoto, Adriana: *Estrategias discursivas para la construcción de la enunciativa en revistas para el hogar: Análisis de "LA revista de Maru Botana" (versión impresa y web- 2010).*

Prieto, Carlos: *Las tapas de las revistas de papel y las páginas de inicio de las revistas online: sus propiedades como dispositivos y su inserción mediática.*

Director: Traversa, Oscar **Institución:** IUNA

15:30 a 17:00 Mesas de exposición

MESA 17: DISCURSO SOCIAL. CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES 2 (Anexo FHyCS: 3° piso – aula 1)

Savoini, Sandra (Coordinadora): *Imágenes y representaciones sociales.*

Vaggione, Alicia: *Tiempo y espacio, cuerpo y escritura en la novela Pájaros de la playa de Severo Sarduy.*

Directora: Dalmasso, María Teresa **Institución:** UNC

Galán, Beatriz (UBA): *Apropiación tecnológica y dinámicas identitarias.*

Salinas Meruane, Paulina (UC, Chile): *Identidades Masculinas: discursos y discriminación en la Minería del Norte de Chile.*

MESA 18: LAS REVISTAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE IDEOLOGÍAS POLÍTICAS (ISARM: aula 305)

Adur Nobile, Lucas Martín (Coordinador): *Entre la Iglesia y la vanguardia: un análisis del manifiesto de la revista Criterio.*

Ferrero, María Victoria: *El acontecimiento Centenario en la prensa ilustrada de 1910.*

Palacios, Cristian: *Desfasaje: Formas de circulación del Eternauta de Oesterheld-Breccia. Entre la historieta y la política.*

von Stecher, Pablo: *Afianzar la unión, fortalecer los cuerpos, defender la patria: demandas sin respuesta en la Revista del Centro Estudiantes de Medicina (1900-1910).*

Directora: Vázquez Villanueva, Graciana **Institución:** UBA

MESA 19: AUTORES TERRITORIALES (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 1)

Andruskevicz, Carla: *El autor en su biblioteca: de la escritura literaria y animalaria.*

Burg, Claudia: *Un eslabón de la literatura de Misiones, las poesías de Olga Zamboni.*

Guadalupe Melo, Carmen: *Lectura / Investigación / Escritura. Nuevas notas para el estudio de los territorios autorales.*

Mora, Carolina: *La identidad en diálogo: Miradas fugaces de un territorio.*

Santander, Carmen (Coordinadora): *Presentación del proyecto.*

Directora: Santander, Carmen

Institución: UNaM

MESA 20: EDUCACIÓN Y LECTOESCRITURA (ISARM: aula 206)

Falabella, Mariel (UNR - UAP): *Con papel y pantalla. Comunidad intercultural de lectores, imágenes y revistas argentinas para niños.*

Moreyra, Élidea (UNR - UAP): *Antropología Visual y Semiótica del Cine en un proyecto de habilitación pedagógica de la imagen en la formación docente.*

Villareal, María Claudia (UNR - UAP): *“Los abanderados de la whipala”. Análisis de un acto escolar desde la fotografía.*

Directora: Moreyra, Élidea

Institución: UNR - UAP

Galán, Ignacio Javier (ISFD N° 42 “Leopoldo Marechal”- UBA): *Procesos semióticos para trayectar escrituras. Avance parcial de una investigación-acción en un profesorado del conurbano bonaerense.*

Santiago, Claudia M. (Coordinadora) - **Santos, María Del Carmen** (UNaM): *La memoria recupera y construye sentidos.*

MESA 21: SEMIÓTICA PEIRCEANA DE JUAN MAGARIÑOS EN EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN (ISARM: Aula Magna)

Agüero, Rubén Félix (Coordinador): *Semiótica y Comunicación Institucional. Representaciones en torno a dos museos públicos.*

Barrionuevo, María Luján (ISFD N°6, Chivilcoy): *Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación social (NTICS) en la escuela secundaria. Un estudio de las significaciones de los jóvenes y los docentes.*

González Pérez, Carlos Federico: *Aplicaciones de la semiótica peirceana en el estudio de los procesos de comunicación organizacional.*

Vaioli, Juan Manuel: *La pragmática del color en la arquitectura de Walter Gropius, Le Corbusier y Luis Barragán. Una analítica semiótica.*

Director: Agüero, Rubén Félix **Institución:** CONICET - UNJu - UNLP

MESA 22: SEMIÓTICA, HERMENÉUTICA Y RETÓRICA (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

Manríquez Buendía, Maritza: *Las conexiones entre semiótica y hermenéutica.*

Fernández Galán Montemayor, Carmen: *Las conexiones entre teoría, crítica e historia literaria*

Directora: Fernández Galán Montemayor, Carmen

Institución: UAZ (México)

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Arrizabalaga, María Inés (Coordinadora): *Un nosotros y los otros. O un modelo germinal para conocer el fantasy épico de estas Pampas.*

Leunda, Ana Inés (CONICET): *Modelizaciones del cuerpo indígena en el contexto del 5to Centenario del "Descubrimiento de América".*

Molina Ahumada, Ernesto Pablo: *Mito, espacio y novela. En torno a un orden mitológico de la cultura*

Directora: Barei, Silvia

Institución: UNC

17:00 a 19:00 **Panel 3** (ISARM: Aula Magna)

Dr. Claudio Guerri (UBA)

Dra. Rosa María Ravera (UBA – IUNA – UNLP)

Dra. Amira Cano (UNSJ)

Dra. Elizabeth Parra Ortiz (UdeC)

Coordinador: **Dr. Marcelino García** (UNaM)

19:00 a 20:30 **Foro en Homenaje al Dr. Juan Magariños de Morentín** (ISARM: Aula Magna)

Coordinan: **Lic. Juan Manuel Vaioli, Lic. Carlos González Pérez.**

21:00 **Función "Candombe de la Patria Grande"** (35'), Grupo de Teatro Comunitario.

Entrevero Semiótico: empanadas y bocados típicos...

En *Galpón Murga de la Estación*: Pedro Méndez 171 (1/2 cuadra de Av. Uruguay).

VIERNES 08/10

MAÑANA

8:00 a 9:30 **Mesas de exposición**

MESA 1: SEMIÓTICA AUDIOVISUAL: RELATO Y FICCIÓN (ISARM: aula 206)

Abratte, Laura Andrea: *La narración audiovisual y sus sujetos.*

de Olmos, Candelaria: *Vidas ejemplares, identidades nacionales: modos (audiovisuales) de narrar la celebridad.*

Savoini, Sandra (Coordinadora): *La narración audiovisual y sus sujetos.*

Directora: Savoini, Sandra **Institución:** UNC

Dittus, Rubén: *Cartografía de los estudios semióticos en ficción audiovisual en Chile: notas para un monitoreo permanente.*

Espinoza, Patricio: *La semiótica en la creación de los contenidos audiovisuales de ficción: educación narrativa y guionistas en Chile*

Rey, Alicia: *El estudio de la ficción en la televisión chilena y su realidad comparada: el caso europeo de Italia y España.*

Director: Dittus, Rubén **Institución:** UCSC (Chile)

MESA 2: SEMIÓTICA DEL ESPACIO (Anexo FHycS: planta baja – aula 1)

de Souza Martinez, Elisa: *Aspectos na análise semiótica das exposições de arte e seus modos de transtextualidade.*

Martínez Barrios, Vicente: *Proposições para uma materialidade significativa.*

Directora: de Souza Martínez, Elisa **Institución:** UnB (Brasil)

Maidana, Elena (Coordinadora): *Narraciones emergentes en torno a una modernización excluyente*

Millán, María del Rosario: *Representaciones del espacio costero posadeño en el discurso de lo urbano*

Silva, Pedro Jorge Omar: *La construcción semio-discursiva de Posadas como ciudad turística. "Derivas estratégicas" del discurso político.*

Directora: Maidana, Elena **Institución:** UNaM

MESA 3: SEMIÓTICA Y ESTÉTICA (ISARM: aula 305)

Brandolino, Francisco: *Las series discursivas en danza-teatro. Producción de sentido y combinatoria.*

Directora: Koldobsky, Daniela **Institución:** IUNA

Mathier, Sonia Carolina: *La mirada sobre el cuerpo en Santa Evita (1995) de Tomás Eloy Martínez.*

Mazza, César Fernando (Coordinador): *La enunciación del dispositivo Masotta.*

Director: Malachevsky, Jorge **Institución:** UNL

Rigat, Leticia: *Fotografía y Memoria: la imagen y su doble.*

Directora: Martínez de Aguirre, Elizabeth **Institución:** UNR

MESA 4: SEMIÓTICA Y CINE (ISARM: Aula Magna)

Ibarra, Inés (IUNA): *Teatro + cine: posibilidades narrativas de la articulación de dos dispositivos.*

Kratje, Julia (UNER): *Hacia una cartografía del cine feminista.*

Méndez Tamargo, Consuelo (UNAM, México): *La adaptación cinematográfica: una fuerza creativa.*

Samaja, Juan Alfonso (Coordinador) - **Bardi, Ingrid** (Centro de Estudios sobre Cinematografía): *Las organizaciones narrativas cinematográficas en el contexto pre-institucional (1902-1916). El caso de la inadecuación cómica.*

Voto, Cristina (UBA): *La construcción de la percepción en los software de montaje de video.*

MESA 5: SEMIÓTICA CULINARIA (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 4)

Cardoso, María Irene (LT17) (Coordinadora): *Medios de comunicación: radio, investigación, divulgación. Es posible? Un caso...*

Paz, Edgardo (INPAHU, Colombia): *Arqueología de la cocina típica cartagenera. Palimpsestos de una tradición.*

Usme López, Zuly (INPAHU, Colombia): *Cocina, texto y cultura. Recetario para una semiótica culinaria.*

MESA 6: DISCURSO, MÚSICA Y DISEÑO SONORO (Anexo FHyCS: 3° piso – aula 1)

Chalkho, Rosa (UBA): *El estudio semiótico del sonido para los discursos audiovisuales.*

Suárez, Diego: *Música para tus ojos. Un aporte para el estudio gráfico rockero.*

Velarde, Roxana (UNSE): *Una reflexión temporo-espacial de Añoranzas.*

Zuik, Diana (Coordinadora) - **Vazquez, Cristina** (IUNA): *Del discurso musical.*

9:30 a 11:00 **Mesas de exposición**

MESA 7: SUJETO Y DISCURSO. ABORDAJE CRÍTICO (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

Cardozo, Cristian: *Avances en la reflexión sobre las relaciones entre discurso y sociedad: el mundo ficcional de Osvaldo Lamborghini como caso.*

Mozejko, Teresa (Coordinadora): *El discurso como práctica.*

Rozas, Edgardo Pablo: *Dar de nuevo: la estrategia discursiva de Agustín P. Justo tras el fracaso de la Revolución de Septiembre.*

Weckesser, Cintia: *Aproximación socio- semiótica a la transformación del sistema de enjuiciamiento penal de la provincia de Córdoba con la Ley de Juicio por Jurados.*

Directora: Mozejko, Teresa

Institución: UNC

MESA 8: ESTUDIOS TEÓRICOS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 1)

Avellaneda, Aldo (UNNE): *Régimen de distribución del acontecimiento. Elementos teórico-metodológicos de una lectura de la prensa escrita.*

Córdoba, Marcelo (UNC – CONICET): *'Salud' y 'belleza' como hábitos interpretantes de la morfología corporal.*

Iturraspe, Sara Silvina (UCSF) (Coordinadora): *Aportes desde Charles Sanders Peirce integrables a la educación del arquitecto.*

Molinas, Isabel - Albrecht, María del Carmen (UNL): *Aportes de los estudios semióticos al campo del diseño de comunicaciones visuales.*

MESA 9: CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA CIUDAD (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

Garis, Ana Victoria: *El Consultorio Sentimental radiofónico.*

Jauregui, Jimena Anabel: *Los orígenes fonográficos del tango: teatro, danza y canción.*

Koldobsky, Daniela (Coordinadora): *El musical cinematográfico en el cruce.*

Lapiente, Mariano: *Sonido, cuerpo y ciudad en la discursividad publicitaria: shows de música en vivo en la Ciudad de Buenos Aires.*

Sánchez, Sandra: *Semiótica y packaging: la contraetiqueta de vino.*

Sznaider, Beatriz: *Comunicación de gobierno y espacio urbano: los ecos del Bicentenario.*

Director: Fernández, José Luis

Institución: UBACyT

MESA 10: SEMIÓTICA Y LITERATURA (ISARM: aula 206)

Cella, Susana (Coordinadora): *La esquivo realidad: referencia y representación.*

Candiano, Leonardo (CONICET): *Potencialidades y limitaciones del uso de la palabra. La narrativa de David Viñas.*

Maradei, Guadalupe: *Realismo e historias de la literatura argentina.*

Directora: Cella, Susana

Institución: UBA

Petrucchi, Liliana Cecilia: *Por el Paraná. La relación con 'el otro' en dos viajeros naturalistas.*

Román, Mario Sebastián: *Los discursos de viajeros europeos en la Historia de la Cultura escrita en la Argentina durante el siglo XIX: imaginario territorial, na(rra)ción y figuras del "otro".*

Director: Román, Mario

Institución: UNER

MESA 11: DISPOSITIVOS MEDIÁTICOS Y REVISTAS II (ISARM: aula 305)

Bitonte, María Elena (Coordinadora) - **Vassallo, María Sofía:** *Estrategias de interpelación a los lectores en revistas de actualidad*

Buján, Federico - Tatavito, Silvina: *Cosmopolitan, Vogue y Elle: operaciones de pasaje del soporte papel al digital*

Burré, Marina: *La enunciación en los sitios web educativos: los casos de "El monitor de la Educación" y "Novedades educativas".*

Choi, Domin - Rival, Silvina: *Los vestigios. El pasaje del soporte papel a la virtualización.*

Magnasco, Andrea: *Cine en papel, cine en la web: los casos de las revistas Haciendo Cine y El amante.*

Director: Traversa, Oscar

Institución: IUNA

MESA 12: CONFIGURACIONES SEMIÓTICAS Y DISCURSO POLÍTICO (ISARM: Aula Magna)

Arias Toledo, María Eugenia - Marín, Marcela Cecilia (UNC): *Una lectura sociosemiótica de conflictos socioambientales en torno a la megaminería aurífera en Argentina.*

Arismendi Díaz, Adriana (LUZ, Venezuela): *Producción y distribución discursiva en "La líneas de Chávez".*

Collado, Adriana (UNSJ) (Coordinadora): *Los cartoneros y su configuración discursiva.*

Dagatti, Mariano (UBA – CONICET): *Ethos y gobernabilidad. Aproximaciones semióticas al discurso kirchnerista.*

Martínez, Fabiana (UNVM): *Continuidades y rupturas del discurso neo-liberal en Argentina.*

11:00 a 13:00 **Panel 4** (Anexo FHyCS: 3º piso – aula 1)

Mgter. Marta López (UNNE)

Mgter. Carlos Caudana (UNL)

Mgter. Estela Zalba (UNCuyo)

Coordinadora: **Dra. Mercedes García Saraví (UNaM)**

TARDE

14:00 a 15:30 **Mesas de exposición**

MESA 13: REPRESENTACIONES SOCIALES: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES I (ISARM: Aula Magna)

Casali, Carolina: *Los discursos audiovisuales en la producción, circulación y reproducción de representaciones sociales.*

Ilardo, Corina: *Miradas con/sobre el 'otro' en el documental etnográfico: algunas modalidades de representación.*

Pelli, Mara Sabrina: *La animación como discurso y las representaciones sociales: fantasías animadas argentinas.*

Triquell, Ximena (Coordinadora): *Los discursos audiovisuales en la producción, circulación y reproducción de representaciones sociales.*

Directora: Triquell, Ximena

Institución: UNC

MESA 14: DISCURSOS SOCIALES, PRENSA Y PUBLICIDAD (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Amable, Hugo José (UNaM) (Coordinador): *La disputa propagandística en los espacios públicos. Afiches y pasacalles en las campañas políticas.*

Cacace, Florencia - Lucero, Olga (UNSL): *Tensiones entre la estética y la documentación en el fotoperiodismo: dos modos de construcción del verosímil fotográfico.*

Camusso, Mariángeles - da Silveira, Nora (UAI, Sede Rosario): *Investigar en Publicidad, actualidades y desafíos.*

MESA 15: CULTURAS, ARQUEOLOGÍA Y PROCESOS SEMIÓTICOS (ISARM: aula 305)

Giraud, Silvia (UNT) (Coordinadora): *Semiótica y arqueología: hacia una cooperación interdisciplinaria en la interpretación del pasado.*

Ibl, Päivi (UH, Finlandia): *Procesos semióticos en la pampa: los sintagmas y paradigmas de los geoglifos de Nasca.*

Ramírez Gómez, Gonzalo (UIS, Colombia): *El funcionamiento actancial del objeto en prácticas rituales de la cultura Ika.*

MESA 16: ENFOQUES TEÓRICOS, SEMIOLÓGICOS Y ESTÉTICOS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 4)

Chemes, Javier (UNaM): *Las formas alegóricas de la memoria. (De la referencia en el tiempo.)*

Samaja, Juan Alfonso (UBA) (Coordinador): *La experiencia del arte: ¿acción social o acto privado? Hacia una teoría estético-sociológica de la recepción.*

Simón, María Gabriela (UNSJ): *“Pensar en neutro”: sobre la semiología del último Barthes.*

MESA 17: DE SIGNOS Y SENTIDOS: INVESTIGACIONES NARRATIVAS APLICADAS (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

Caudana, Carlos (Coordinador): *Semiótica, enseñanza e investigación: travesías del sentido, indagaciones narrativas y discurso social.*

De Zan, María Eugenia: *Narrativas jurídicas: Dispositivos de representación y articulaciones de las escenas jurídica, judicial y mediática.*

Gastaldello, Daniel: *Narrativas audiovisuales en la escena del aula. Diseño del trayecto investigativo y resultados del relevamiento en instancias de clase.*

Director: Caudana, Carlos **Institución:** UNL

Musante, María Clara (UNR – CONICET): *La telenovela en transición, cambios y perspectivas.*

MESA 18: REDES SOCIALES, COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (ISARM: aula 206)

Barón Pulido, Mireya (PG, Colombia): *Semiosis en discurso audiovisual: creación de documental. Minas antipersona, Colombia un caso en América Latina.*

Cravero, Graciela (UNC): *La novela en formato weblog y su práctica de lectura.*

Pinzón Daza, Sandra Liliana (UJTL, Colombia): *Sujetos en línea@. Comunicación, redes sociales e información mediática.*

15:30 a 17:00 **Mesas de exposición**

MESA 19: REPRESENTACIONES SOCIALES: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES II
(ISARM: Aula Magna)

López, Verónica: *Representaciones fotográficas de los noventa en la serie Pop Latino de Marcos López.*

López Seco, Celina: *El poder de las imágenes: la especificidad de lo visual en la lucha por la imposición de sentidos.*

Moreiras, Diego A.: *El poder de las imágenes: la especificidad de lo visual en la lucha por la imposición de sentidos.*

Ruiz, Santiago (Coordinador): *El poder de las imágenes: la especificidad de lo visual en la lucha por la imposición de sentidos.*

Directora: Triquell, Ximena **Institución:** UNC

Centocchi, Claudio Fabián (UBA): *Modos de funcionamiento del "motor semiótico" en la publicidad audiovisual contemporánea.*

MESA 20: SEMIÓTICA Y DISEÑO (Anexo FHyCS: 3° piso – aula 1)

García, Verónica (UBA): *El diseño de información como una práctica de precarización de sí en los movimientos antiglobalización. Brian Holmes y el caso Bureau D'Études.*

Siganevich, Paula (UBA): *Cartografías de la precariedad.*

Directora: Siganevich, Paula **Institución:** UBA

Galán, Beatriz (UBA): *Acercamiento a un modelo semiótico del diseño para la inclusión social.*

Guerri, Claudio (UBA) (Coordinador): *TDE: alcances semióticos de un nuevo lenguaje gráfico.*

MESA 21: REPRESENTACIONES SOCIALES Y POLÍTICAS (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Manchado, Mauricio Carlos (UNR): *Cárcel, interacción y subjetividad. Recorridos y transformaciones de un proceso de investigación en la Unidad Penitenciaria nº 3 de la ciudad de Rosario.*

- Parra Ortiz, Elizabeth - Vallejos, Miriam** (UdeC, Chile): *Las representaciones sociales sobre el desarrollo y cambio climático: factor de prescripción de las prácticas sociales de estudiantes de la Universidad de Concepción*
- Rizzo, Adriana** (UNRC) (Coordinadora): *Protestas sociales. Un análisis de sus configuraciones discursivas en noticieros locales y nacionales.*

MESA 22: RETÓRICAS Y PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN (ISARM: aula 206)

- Filinich, Ma. Isabel** (Coordinadora): *Los monstruos como textos: estudios de la leyenda de La Mulánima.*
- Ruiz Moreno, Luisa:** *La esquicia creadora.*
- Solís Zepeda, Ma. Luisa:** *Encajes discursivos.*

Director: Dorra, Raúl **Institución:** BUAP, México

- Colunga, Noemí Alejandra - Leguiza, Fabián:** *La construcción de discurso cristalizada en el sentido de pertenencia.*
- Cossia, Lautaro** (UNR – CONICET): *Dos imágenes de lo mismo. Retóricas del Che muerto, entre la significación y la comunicación.*

MESA 23: GÉNERO NARRATIVO Y SEMIÓTICA (Anexo FHyCS: 1° piso – aula 1)

- Arpes, Marcela - Gasel, Alejandro** (UNPA): *Narrativas y dramaturgias nacionales: entre la territorialización y la desterritorialización.*
- Bracamonte, Jorge Alejandro** (UNC – CONICET): *Roger Pla, o sobre la mimesis dialógica y experimental en la narrativa argentina.*
- Cribb, Guillermo** (UNaM): *Mediaciones biográficas en la narrativa de Misiones - Contigüidades de ciertos agenciamientos de enunciación*
- De Rosso, Ezequiel** (UBA): *Algunas hipótesis sobre los modos de la literatura policial contemporánea.*
- Servian, Jorge** (UNaM) (Coordinador): *Identidades negociadas/negadas en Alboroto y motín de los indios de México de Carlos de Sigüenza y Góngora.*

MESA 24: CRÍTICA Y DISCURSIVIDAD: LA INTERFAZ MEDIÁTICA (ISARM: aula 305)

- Cingolani, Gastón** (Coordinador) - **Fernández, Mariano:** *Auto- y hétero-referencia en discursividad mediática: entre la teoría de sistema y la teoría de la enunciación.*
- Cremonte, Ulises - Cappa, María Fernanda:** *Sobre un objeto no-constituido: la crítica de medios.*
- Garis, Ana Victoria:** *Auto- y hétero-referencia en discursividad mediática: el caso del Consultorio Sentimental.*
- Lobo, Claudio Tomás - García, Claudia Paola:** *La emergencia de nuevos espacios de socialidad en escenarios de crisis. La negociación del sentido en estado de umbralidad. El caso de la Feria de la estación de Ferrocarril de la Ciudad de San Luis.*
- Lucero, Olga - Robles Ridi, Julián Agustín:** *Las (im)posibles imágenes de mujer. Una aproximación a algunas producciones mediáticas.*

Director: Lobo, Claudio Tomás **Institución:** UNSL

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

17:30 a 19:00 **Foros en simultáneo**

Académico/Cátedras (Anexo FHyCS: 3° piso – aula 1)

Coordinan: **Lic. Elizabeth Martínez, Dra. Nora Delgado, Mgter. María del Rosario Millán.**

Posgrado/Tesistas (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 4)

Coordinan: **Dra. Graciana Vázquez, Mgter. Javier Chemes.**

Extensión/ Transferencias (Anexo FHyCS: 2° piso – aula 5)

Coordinan: **Prof. Silvia Carvallo, Mgter. Elena Maidana, Mgter. Alejandra Chimenti.**

19:00 **Reunión AAS** (Anexo FHyCS: planta baja – aula 1)

Instituciones participantes	Significados de Siglas	Procedencia
BUAP	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	México
Centro de Estudios sobre Cinematografía		Buenos Aires, Argentina
CONICET	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas	Argentina
INPAHU	Institución Universitaria	Bogotá, Colombia
LUZ	Universidad del Zulia	Maracaibo, Venezuela
PG	Politécnico Gran Colombiano	Bogotá, Colombia
U. de Chile	Universidad de Chile	Chile
UAI	Universidad Abierta Interamericana	Sede Rosario, Argentina
UAM	Universidad Autónoma de Madrid	España
UAP	Universidad Adventista del Plata	Entre Ríos, Argentina
UAQ	Universidad Autónoma de Querétaro	México
UAZ	Universidad Autónoma de Zacatecas	México
UBA	Universidad Nacional de Buenos Aires	Argentina
UC	Pontificia Universidad Católica de Chile	Chile
UCSC	Universidad Católica de la Santísima Concepción	Chile
UCSF	Universidad Católica de Santa Fe	Argentina
UdeC	Universidad de Concepción	Chile
UH	Universidad de Helsinki	Finlandia

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

UIS	Universidad Industrial de Santander	Bucaramanga, Colombia
UJTL	Universidad Jorge Tadeo Lozano	Bogotá, Colombia
UNaM	Universidad Nacional de Misiones	Argentina
UNAS	Universidad Nacional de Salta	Argentina
UnB	Universidad de Brasilia	Brasil
UNC	Universidad Nacional de Córdoba	Argentina
UNCuyo	Universidad Nacional de Cuyo	Argentina
UNER	Universidad Nacional de Entre Ríos	Argentina
UNGS	Universidad Nacional de General Sarmiento	Bs. As., Argentina
UNJu	Universidad Nacional de Jujuy	Argentina
UNL	Universidad Nacional del Litoral	Sta. Fe, Argentina
UNLP	Universidad Nacional de La Plata	Argentina
UNNE	Universidad Nacional del Nordeste	Chaco y Corrientes, Argentina
UNPA	Universidad Nacional de la Patagonia Austral	Argentina
UNR	Universidad Nacional de Rosario	Argentina
UNRC	Universidad Nacional de Río Cuarto	Córdoba, Argentina
UNSE	Universidad Nacional de Santiago del Estero	Argentina
UNSJ	Universidad Nacional de San Juan	Argentina
UNSL	Universidad Nacional de San Luis	Argentina
UNT	Universidad Nacional de Tucumán	Argentina
UNVM	Universidad Nacional de Villa María	Córdoba, Argentina

MULTIPLICIDAD DE LENGUAJES Y GENERACIÓN DE CONOCIMIENTOS EN EL NIVEL INICIAL, UN ESPACIO PARA LA INCORPORACIÓN DE LOS MEDIOS

Norma Abbá

nabba@hum.unrc.edu.ar

Proyecto de investigación: El niño y su relación con el mundo a través de las pantallas. Aspectos generales para la constitución de un sujeto adulto crítico en el marco de la bioética.

Directora: Liliana Inés Guiñazú.

Universidad Nacional de Río Cuarto

Palabras clave

Niños – marcos curriculares – lenguajes - representaciones – educación

Resumen

Considerar al Nivel Inicial como la puerta de acceso a la escolarización formal, donde se inicia el ejercicio pleno de acceder al derecho de la Educación, implica posibilitarlo, no sólo desde los Marcos Legales que lo establecen sino también desde un espacio donde la intencionalidad educativa se manifiesta en el abordaje de diferentes contenidos y en el desarrollo de las capacidades de los pequeños, asociadas tanto a los procesos cognitivos como a los socio-afectivos, garantizando de esta manera su formación integral.

Y si hablamos de una educación integral, no podemos ni debemos desconocer que estos niños se han gestado en un contexto tecnológico en el que los lenguajes se multiplican y permanentemente generan conocimiento acerca del mundo. La convivencia de los pequeños con los multimedios trae aparejado una construcción de sentido que la educación formal no debería desconocer. Esto nos lleva a resignificar distintos modos de apropiación de saberes, los cuales

estaríamos contemplando al incorporar las TIC, con un acompañamiento responsable que contribuya al inicio de personalidades críticas. Ese acompañamiento será posible si el docente en un proceso continuo de formación profesional que implique revisar sus aprendizajes y prácticas, incorpora de manera significativa y pertinente las nuevas tecnologías. Es por ello que creemos importante una formación situada en las Instituciones educativas sobre la base del estudio de las representaciones sociales y poniendo en un lugar de preponderancia el análisis semiótico de los recursos didácticos tecnológicos.

* * *

Presentación

Considerar al Nivel Inicial como la puerta de acceso a la escolarización formal, donde se inicia el ejercicio pleno de acceder al derecho de la Educación, implica posibilitarlo, no sólo desde los Marcos Legales que lo establecen sino también desde un espacio donde la intencionalidad educativa se manifiesta en el abordaje de diferentes contenidos y en el desarrollo de las capacidades de los pequeños, asociadas tanto a los procesos cognitivos como a los socio-afectivos, garantizando de esta manera su formación integral.

Cuando nos referimos a los Marcos Legales, explícitamente se reconoce en ellos al Nivel Inicial como el primer eslabón Educativo de la escolaridad obligatoria en nuestro país. Así, en el Artículo 16 del Título II (Capítulo I), que versa sobre las Disposiciones Generales del Sistema Educativo Nacional en la Ley N° 26.206 de Educación Nacional, se establece la obligatoriedad escolar en todo el país desde la edad de 5 años, es decir lo que corresponde a la última sección del Jardín de Infantes, hasta la finalización del Nivel de la Educación Secundaria.

También es importante destacar que en el artículo 17 del mismo Título se hace referencia a la Estructura del Sistema Educativo Nacional, que según esta Ley comprende cuatro niveles de Enseñanza, el primero de ellos es el Nivel

Inicial. De allí la trascendencia del mismo en su intencionalidad educativa y en el desarrollo de las diferentes capacidades de nuestros alumnos. Dentro de los objetivos de esta etapa escolar que sienta las bases de la educación formal, en el inciso C del Artículo 20 (Capítulo II sobre Educación Inicial) se destaca el desarrollo de las capacidades creativas y del placer por el conocimiento en las experiencias de aprendizaje.

Cabe mencionar que además de las leyes de Educación, los NAP (Núcleos de Aprendizajes Prioritarios) aprobados por el Consejo Federal de Cultura y Educación en Octubre del 2004, integrado por las diferentes autoridades educativas de todas las jurisdicciones, establecen los aprendizajes prioritarios para el Nivel Inicial con el objetivo de promover la integración de nuestro Sistema Educativo Nacional, constituyendo el conjunto de saberes que por su significación subjetiva y social se considera que los niños y jóvenes deben apropiarse para permitirles el ejercicio de una ciudadanía responsable y una inserción en el mundo.

Es indispensable que para que ello sea factible, nos preguntemos acerca de qué saberes son los que los niños del presente, adultos del futuro, necesitan apropiarse para una integración real y no una integración que excluya. Es por ello que, cuando se explicita el sentido de los aprendizajes en el Nivel Inicial en los NAP, se asevera que el Nivel Inicial debe “Asegurar la enseñanza de conocimientos significativos que amplíen sus saberes y aumenten el placer por conocer” 2004. NAP. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología.

Asegurar la enseñanza de conocimientos significativos implica entonces evitar el fracaso escolar, que no sólo se manifiesta en la deserción, sino también demasiado a menudo en alumnos que a pesar de permanecer en la escuela y egresar de ella en los tiempos estipulados como obligatorios, con las certificaciones que corresponden, no logran adquirir los conocimientos necesarios para integrarse a la sociedad y poder interactuar con las demandas que ésta exige. En estas situaciones queda la sensación de que la escuela sólo ha enseñado para

permanecer en ella pero no para la vida, y la respuesta a su objetivo de equidad y a los aportes que debiera realizar para la inclusión social es negativa.

No podemos desconocer que el vertiginoso avance en el campo de los conocimientos, supera considerablemente a los ritmos de transformación de los contenidos escolares, y que lo que se aprende en las aulas suele vivirse como ineficaz frente a la realidad exterior, donde los niños/as incursionan en procesos tecnológicos que estimulan su curiosidad y deseos de aprender. Por ello es que creemos indispensable cuestionarnos acerca de cuáles son las destrezas básicas que deben adquirir nuestros alumnos/as. Cuando hablamos de destrezas básicas en el actual contexto socio-cultural, resulta evidente que no nos podemos limitar solamente, por ejemplo a la lectoescritura, sino que debemos ampliarlas para que la escuela no quede al margen de las transformaciones que vive la sociedad. En este sentido asignarle al manejo de las TIC la misma importancia que a las demás áreas de conocimiento, implica profundizar nuestra tarea de formar ciudadanos críticos.

Un modo de acercarnos a esta realidad, es brindar las herramientas necesarias para que nuestros alumnos comprendan los procesos de comunicación, sociales y tecnológicos, que les posibilite pensar de manera estratégica y resolver situaciones problemáticas con creatividad. Si bien no podemos saber hoy qué necesitarán conocer mañana, si estamos en condiciones de apostar a formar personas capaces de planificar su propia formación, y contribuir así a que los desafíos que enfrenten los resuelvan con éxito.

Los que nos sentimos parte y responsables de la enseñanza en el Nivel Inicial, no podemos desconocer que la construcción cada vez más compleja de los conocimientos en los ciclos posteriores del Sistema Educativo, será más accesible para los niños/as si las propuestas de enseñanza que efectivizamos en las salas de los Jardines de Infantes, favorecen la construcción de los aprendizajes iniciales sobre los que luego se integrarán los nuevos con complejidad creciente, ya que el aprendizaje escolar se motiva por las experiencias significativas que se han vivenciado en edades tempranas.

Al principio de esta presentación mencionamos la necesidad de garantizar una formación integral. Cuando hablamos de educación integral acordamos precisamente que la misma no debe desconocer el contexto socio cultural en el que están insertos nuestros alumnos, un contexto tecnológico en el que los lenguajes se multiplican y generan conocimientos acerca del mundo. Si bien podemos cuestionarnos acerca de las diversas realidades determinadas por las condiciones socio-económicas y culturales y que sin duda limitan o potencian el acceso de los niños/as a la utilización y conocimiento de las nuevas tecnologías, estas realidades no deberían actuar como restrictivas sino partir del respeto por ellas, obviamente no para reproducirlas sino para actuar en pos de garantizar la equidad en el acceso a los conocimientos.

Somos conscientes que el escenario donde se desarrolla la acción educativa en nuestro país es totalmente heterogéneo y que las distintas situaciones y experiencias escolares que atraviesan los niños y jóvenes son muy diferentes, mostrando una realidad marcada por la desigualdad que no en pocas ocasiones refuerza la injusticia social. Por lo tanto debemos apostar a mejorar las prácticas educativas que nos permitan avanzar en un camino contrario a la exclusión.

Creemos que es necesario abordar el concepto de “Nuevas Alfabetizaciones” que implica el acercamiento a conocimientos que tienen un creciente protagonismo en nuestras sociedades: el que rodea al lenguaje de las imágenes y lo audiovisual y el que surge del uso de las computadoras, no únicamente por no permanecer ajenos a los nuevos contextos culturales o incorporar las modas del mercado sino para ampliar la cultura que la escuela debe acercar a las nuevas generaciones. Hablar de Alfabetización, según Buckingham, 2008, implica brindar la posibilidad de acceder a un código, de comprenderlo y utilizarlo de manera creativa y creemos que no solamente es el código lecto-escrito el que debemos abordar, sino como precisáramos anteriormente, los que se relacionan con el lenguaje audiovisual y el de las imágenes y los emergentes en el uso de las computadoras.

Y si hablamos de una educación integral, no podemos ni debemos desconocer que estos niños se han gestado en un contexto tecnológico en el que los lenguajes se multiplican y permanentemente generan conocimiento acerca del mundo. La convivencia de los pequeños con los multimedios trae aparejado una construcción de sentido que la educación formal no debería desconocer. Esto nos lleva a resignificar distintos modos de apropiación de saberes, los cuales estaríamos contemplando al incorporar las TIC, con un acompañamiento responsable que contribuya al inicio de personalidades críticas.

El contexto tecnológico al que hacemos referencia implica la interacción cotidiana entre el niño y los multimedios, al referirnos a los Multimedios, lo hacemos precisamente en función de la co-presencia de imágenes y sonidos, incluyendo los movimientos en el primer caso y ruidos y lenguaje verbal en el segundo. Ahora bien, cabe preguntarnos, cuál sería nuestra función como hacedores de la educación, cuando a diario nos enfrentamos ante concepciones que aseguran que la escuela está “para enseñar” y no para incorporar los Multimedios, sin duda no existe una respuesta única e inequívoca, lo que sí estaríamos en condiciones de asegurar es que la inclusión de Multimedios en el ámbito educativo debe realizarse de una manera responsable y conociendo sobre ellos, no podemos asumir la actitud del “todo vale” sin capacidad de análisis y espacio para la reflexión, ni la descalificación en bloque de todo lo que nos brindan, rechazando lo que ocupa una porción significativa de sus vidas.

Sin duda, el análisis de multimedios que forman parte de la cotidianeidad del niño evidencia un modo distinto de apropiación de representaciones sociales y por lo tanto nos proporciona elementos significativos para el aprovechamiento didáctico en el ámbito educativo, además de acercarnos a un conjunto de saberes y prácticas simbólicas que conforman espacios culturales. Cuando hablamos de Representaciones lo hacemos en el marco de la Psicología Social, y se entienden como el conocimiento sobre el mundo que surge del sentido común, de las creencias y valores individuales. Cuando se producen influencias recíprocas entre lo individual y lo social, con la participación de los actores sociales, se denominan

Representaciones Sociales, al ser compartidas por un grupo determinado, conforman un sistema de conocimiento que implica una manera de ver al mundo y a la vez de construirlo.

Es impensable que la manera del “ver el mundo” y de “construirlo” se realice independientemente de la relación que se establece permanentemente con los Multimedios, la incorporación de los Multimedios debe realizarse, además de lo que mencionáramos con anterioridad sobre nuestra mirada crítica, partiendo del conocimiento sobre cómo se establecen esas relaciones, cuáles son las ofertas de los Medios de Comunicación, que posibilidades nos ofrecen las TICs como herramientas, como estrategias y/o como contenidos escolares a incluirse en nuestra propuesta curricular, propuesta que debe atender a promover en nuestros alumnos aprendizajes significativos, entendiendo a éstos cómo los que están ligados a su realidad y son factibles de ser transferidos a otras circunstancias que así lo requieran.

Nuestra tarea debiera apuntar a actuar como instancia mediadora entre los pequeños y el mundo en general, y de manera particular con las TIC, ya que la clave está en las relaciones que se establezcan con los mayores, en el logro de una comunidad de comunicación y sentido, y no solamente en un ofrecimiento sin acompañamiento responsable de cualquier contenido que les estemos acercando. Trabajar con la relación conocimiento científico y conocimiento cotidiano, informal, considerando que se condicionan mutuamente en una interacción permanente, significa un desafío permanente. Desafío que no solo atañe al trabajo que se debería realizar en las instituciones, sino a cómo se le acerca al docente en actividad esta propuesta.

Cuando nos referimos al docente y al acercamiento de esta propuesta, consideramos que las diferentes experiencias de formación debieran inscribirse en el marco de los problemas y necesidades actuales y futuras del sistema educativo, una de ellas, sin duda, es el desafío que se les presenta a las escuelas en la incorporación de los multimedios al quehacer educativo. Por ello consideramos que es necesario asumir una capacitación en servicio que propicie el desarrollo

profesional e implique la renovación de las prácticas pedagógicas y estilos de intervención educativos, ampliando y diversificando las estrategias de enseñanza de los docentes, en pos de mejorar la calidad de la educación.

El lugar de la semiótica en esta construcción de conocimiento

Hasta aquí, nos hemos ocupado de situar nuestra tarea de investigación en un marco de Institucionalización que encierra tanto la práctica docente como el aprendizaje de los niños y que, desde nuestro enfoque, se abre hacia otros modos de apropiación de saberes y de intercambio de significaciones. La Semiótica se presenta precisamente, como ese modo de acercamiento dialógico entre lo cotidiano y lo académico, entre el conocimiento vulgar y el conocimiento científico, entre los discursos audiovisuales y el niño. En este cruce de líneas que se relacionan entre sí, analizar los discursos deviene una actividad interesante y compleja a la vez.

Por un lado, el discurso de alumnas del Profesorado en Educación inicial, quienes dejan a la luz sus representaciones sociales acerca de la incorporación de tecnologías en el aula, lo que nos permite, además de conocerlas, buscar caminos alternativos para intentar una evolución en las mismas, un acercamiento en pos de un objetivo pedagógico que defina estrategias alternativas de práctica áulica con recursos multimediales.

Por otro lado, el discurso audiovisual de la televisión, el cual genera determinados conocimientos y modos de ver el mundo que se magnifican de algún modo al tratarse de comunicación para destinatarios tan pequeños, lo que provoca una relación niño-mundo que se configura a través de las pantallas.

También nos ocupamos del discurso fílmico, específicamente como uno de los soportes más presentes en la cotidianeidad de los niños que transitan por el Nivel Inicial, ya sea desde la pantalla grande del cine, ya sea en la programación televisiva, o a través de DVD, tan accesibles en la actualidad. El estudio de todos y cada uno de los discursos que proponemos demanda una tarea de gran

envergadura y compromiso, para detectar representaciones sobre la base de un estudio semiótico.

Finalmente, el discurso de los niños, nuestro principal objeto de estudio. Sobre esto último se desarrollará nuestra próxima tarea.

BIBLIOGRAFÍA

ABBÁ, Norma y otros (2008) “El lugar de la televisión en la generación de conocimientos informales” Tesis Final de Licenciatura. UNRC. Dirección: Mgter. Guiñazú

DURAZZO, Ana María y otros. “Constructivismo en el jardín” en Revista *Vocación Docente*. Año 1992.

FAY, Dalma y otros. (1999) Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Pensando la transformación en el Nivel Inicial. Editorial Homo Sapiens.

FERRÉS, Joan. (1994) *Televisión y Educación*. Editorial Paidós.

GUIÑAZÚ, Liliana (2006) “Un mundo semiotizado para un niño que se forma éticamente. Las pantallas: lugar de construcción de valores sociales” en Actas de las IV Jornadas de Bioética La enseñanza de la Bioética en los diferentes niveles educativos. María Cristina Boiero (comp.) ISBN: 950-665-411-5. UNRC. Río Cuarto, Argentina: 70-75

HARF Ruth y otros.(1997) Nivel Inicial: Aportes para una didáctica.

METZ, Ch. (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguajes* n°2. Buenos Aires: Nueva Visión.

ROGOFF, Bárbara. *Aprendices del pensamiento. El desarrollo cognitivo en el contexto social*.

WOLTON, Dominique. (2005) *Una Teoría Ética de la T.V.* Editorial Gesica.

Documentos consultados:

Ley Educación Nacional N° 26206. Ministerio de Educación de la Nación fue publicada en el Boletín Oficial número 31.062, del 28 de diciembre de 2006.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

NAP. Núcleos de Aprendizajes Prioritarios. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología- 2004.

Diseño Curricular de Educación Inicial. Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. 2010.

Sitios web consultados:

www.instituto.ws/mro/juego-hijo Libro Pedagogía y juego. Nuestros hijos y el juego. Julio 2002.

www.instituto.ws/mro/juego-hijo. Libro Pedagogía y juego. Nuestros hijos y el juego. Julio 2002

USO PUBLICITARIO DE LA CADENA PROVINCIAL COMO FORMATO AUDIOVISUAL. JOSÉ MANUEL DE LA SOTA EN SUS PRIMEROS MESES COMO GOBERNADOR

Laura A. Abratte

lauraabratte@hotmail.com

Proyecto de investigación: *Relatos audiovisuales: formas y funciones de la narración en la cultura contemporánea.*

Directora: Sandra Savoini

Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

Palabras clave

Política – Publicidad – Audiovisual – Narrativas – cadena provincial

Resumen

Nuestro trabajo de investigación se propone dar cuenta de las características y las funciones que asume el relato en los discursos audiovisuales, identificando las formas típicas y distintivas que la narración manifiesta en la actualidad en diversos campos como el del arte y el de los medios de comunicación. Partimos del supuesto formulado por Mieke Bal que afirma que si bien no todo en la cultura es narrativo, todo en la cultura tiene un aspecto narrativo o al menos puede ser percibido, interpretado, como narración.

En este marco, y atendiendo a la especificidad de lo audiovisual, analizaremos en los discursos las posiciones asumidas por los sujetos de la enunciación a fin de dar cuenta del tipo de vínculo que el texto audiovisual propone a su espectador.

Abordaré específicamente el problema del sujeto en el discurso narrativo en la propaganda de gestión de Gobierno de José Manuel de La Sota: El político como metaenunciador discursivo y la construcción narrativa que propone desde su

posicionamiento como jefe del estado provincial a partir de una práctica social específica: la cadena provincial.

* * *

José Manuel De La Sota, llegó al gobierno de la provincia de Córdoba tras ostentar la intendencia de Córdoba en 1983, y la gobernación en 1987 y 1991. Recién en 1999 logrará ocupar el cargo de Jefe del estado provincial. Así, se constituyó como el primer gobernador justicialista de Córdoba pos dictadura. Además, fue reelecto en el año 2003. Nuestra investigación tiene por objeto el análisis de las publicidades audiovisuales de gestión de gobierno durante sus dos mandatos.

En primera instancia, se presenta un cruce particular entre el discurso político y el publicitario, combinados ambos en un soporte particular (el audiovisual). A diferencia del discurso de campaña que se construye fuertemente sobre componentes programáticos, en la propaganda de gestión prevalecen los componentes descriptivos (que dan cuenta de la realidad existente) y prescriptivo (lo que se debe hacer sobre esa realidad). Construye así determinadas representaciones de la realidad social existente y de la intervención del gobierno en ésta, en función de señalar aquellas acciones que se consideran positivas, necesarias, etc.

A nivel teórico, recuperamos los postulados de Eliseo Verón en relación con el discurso político, la mediatización de la política y la Teoría de los Discursos sociales. Asimismo, tomamos los desarrollos de diversos autores correspondientes a la enunciación y narrativa cinematográfica.

En el presente trabajo, abordaremos el análisis específico de 4 spots audiovisuales correspondientes a los primeros meses de gobierno de José Manuel De La Sota en la Provincia de Córdoba. En ellos, nos centraremos en las relaciones planteadas entre los sujetos de la enunciación y la narrativa audiovisual en función del uso de un formato específico: la cadena provincial. Aquí, nos

topamos con un problema de delimitación de género con respecto a estas producciones audiovisuales. En primera instancia, se presentan como cadenas provinciales, propias de cualquier gobierno regional, provincial o nacional; pero también podemos directamente identificarlos con la publicidad de gestión específica del mandato de gobierno.

Niveles narrativos

Para poder distinguir los distintos niveles de la narración audiovisual, recurrimos a las categorías propuestas por Genette en relación a la noción de diégesis y metadiégesis. En torno a ellas, podemos identificar en un primer nivel a un enunciado que está compuesto por un protagonista (el gobernador). Este actor principal comienza su relato mirando a cámara y se constituye como el enunciador de la metadiégesis, por lo cual lo llamaremos metaenunciador. Estos dos niveles no implican una jerarquización explícita del relato o lo narrado sino que los utilizaremos como categorías analíticas.

El primer spot es el único que comienza con la cuenta regresiva y el anuncio del locutor. La voz en off indica el inicio de la cadena provincial y el pronunciamiento del gobernador de la Provincia de Córdoba. En los otros tres, se produce la elipsis del anuncio del locutor. A lo largo de los enunciados se introducen anclajes lingüísticos que van reforzando lo que se narra en la metadiégesis (“-30 % impuestos”/ “moratoria”/ “48 cuotas”/ “jubilación mínima”). Todos estos audiovisuales finalizan con una placa que ocupa toda la pantalla con la bandera argentina y el lema: “Córdoba, corazón de mi país”.

La metadiégesis se introduce inmediatamente después de la cuenta regresiva, el gobernador habla mirando a cámara, desde un escritorio o parado, en un primer plano que permite divisar de fondo a uno de los costados, la bandera argentina.

El relato metadieético del gobernador se estructura en un saludo introductorio a los espectadores, fundamentación de su presencia (“estoy aquí...”) y anuncio, explicación de las medidas anunciadas, cierre con apelación emocional

y mensaje esperanzador. En la metadiégesis se observa una fuerte marca del género epistolar (“Mis queridos cordobeses”/ “Mis queridas familias cordobesas”). Además, se mantiene a lo largo de todos los spots una matriz proveniente del discurso religioso (“quiero comenzar agradeciéndole a Dios por haberme concedido un raro privilegio en la vida de un gobernante...”/ “También, agradezco a Dios por tener el por tener el privilegio de ser el primer gobernador de Córdoba en el siglo XXI...”).

Nivel de la enunciación

Como lo mencionamos anteriormente, podemos distinguir dos niveles en el enunciado. Además, se observan dos enunciadores: el principal, extradiegético y el metaenunciador (el gobernador).

En el primer caso, podemos establecer que la enunciación coloca en posición simétrica al enunciador y al enunciatario (ambos exteriores a la diégesis), a partir de lo que se entiende Francesco Casetti denomina como cámara objetiva. Se identifica con este enunciador a la voz en off, los insert en la pantalla, la disposición de los planos y placas iniciales y finales. Asimismo, los anclajes lingüísticos son marcas que el enunciador principal va introduciendo en el relato metadieético.

En cambio, siguiendo los postulados de Casetti, la configuración enunciacional que corresponde al tipo de enunciado establecido en la metadiégesis, es la interpelación, que implica la ruptura de la simetría (equilibrio y posición de igualdad del yo enunciador y el yo enunciatario, frente al enunciado). Como consecuencia se produce un fuerte efecto desficcionalizante (rompe la ilusión de un mundo cerrado independiente de quien mira). En televisión, se correspondería a lo que Verón analiza como eje O-O (eje ojo-ojo).

La relación con el espectador

En la diégesis, el enunciador introduce y anuncia la cadena provincial y entabla dicho contrato inicial con el espectador. Sin embargo, a lo largo del spot,

irá introduciendo diversos anclajes lingüísticos que harán explícita su presencia y relación con la metadiégesis de la que en principio aparente estaba ausente. Es aquí donde se articula una diferenciación en lo que se prevé como instancia comunicacional propia al género anunciado (la cadena provincial) que simula una emisión en directo y simultánea y un mensaje de interés general dado por el jefe de estado regional provincial o nacional, extraordinario o de emergencia ante un peligro inminente.

Según las reglamentaciones previstas por la ley¹, si no es una situación excepcional y lo comunicado refiere a un tema de interés general, sólo puede prolongarse un minuto y medio al aire. Ni a nivel de lo narrado ni en la duración de los spots responden a lo que según la antigua ley de medios disponía para la transmisión de una cadena televisiva gubernamental. Sin embargo, el anuncio del locutor y su elipsis posterior, y su emisión en simultáneo en los tres canales locales; responden a las características propias del formato anunciado por el enunciador principal.

Algunos antecedentes que podemos mencionar al respecto en el uso del formato de cadena televisiva, por ejemplo, fueron un grupo de spots de la campaña presidencial de 1983 correspondientes a la candidatura Raúl Alfonsín en el cual se hizo uso de algunos elementos estéticos propios del género, pero en términos publicidad de campaña. Si bien, el mensaje tenía un fuerte componente programático, la imagen lo situaba detrás de un escritorio, con la bandera argentina a un costado, como se presenta una cadena nacional y a nivel de efecto de sentido, mientras lo narrado proyectaba la propuesta del candidato, la imagen y sus componentes ya lo situaban como presidente de la nación.

En nuestro caso particular, podemos identificar una suerte de enmascaramiento de la publicidad de gestión a partir del uso de otro formato visualmente reconocido por los espectadores, en virtud de un contrato cuyos aspectos principales se hayan más asentados en lo comunicacional, y en el interés público.

En la metadiégesis, el protagonista, en su primer mensaje como gobernador habla al “Pueblo de Córdoba”, a posteriori se instaura prácticamente como muletilla en su discurso la frase “Queridos cordobeses”, que dará inicio a la mayoría de sus actos de enunciación. Asimismo, los elementos centrales dirigidos al espectador, se entablan a través de uso de varias analogías (por ejemplo: presupuesto de gobierno= al presupuesto familiar), lo vinculan de forma directa y respetuosa (“Les pido permiso para entrar en vuestros hogares”), y haciendo un importante uso de recursos a lo pasional, que serán reforzados al final de cada spot con el slogan de gestión de gobierno (“Córdoba, Corazón de mi país”).

Mensaje navideño: un caso particular

El cuarto spot que analizamos presenta algunas particularidades. En principio, se presenta como cadena provincial, pero inmediatamente nos introduce en un living en el cual esté el gobernador, su esposa e hijas sentados en un sillón. En el nivel de la enunciación presenta algunas variaciones importantes al formato tradicional, primero, el espacio: living de una casa, el gobernador acompañado (cuando generalmente se presenta sólo) y los planos que en primera instancia muestran a toda la familia mientras habla el protagonista y luego se realiza un zoom que termina en un primer plano de José Manuel De La Sota.

A nivel narrativo, no hay anuncio de medidas ni cambios; sí se refuerza el discurso fuertemente en la matriz religiosa y se mantiene el carácter epistolar introductorio (“queridas familias cordobesas”). Se enuncian valores como la familia, la llegada del niño Dios en cada hogar, y la prosperidad para el próximo año. En este caso, se introduce al espectador en un ámbito privado, propio de la intimidad familiar del jefe del estado provincial. Este es el caso que más se aleja del formato de cadena provincial.

Reflexiones finales

En el nivel de la enunciación, hablamos de cadena provincial. La presentación del enunciador, el plano medio del gobernador, su mensaje a cámara,

entre los demás elementos mencionados a lo largo del desarrollo, permiten establecer un contrato con el espectador que responde a este formato. Además, la emisión en simultáneo por los tres canales locales, clásico para este formato.

En el nivel narrativo, lo narrado tiene una fuerte carga publicitaria en relación con la gestión de gobierno, la cual se apoya en otros discursos como el religioso, por ejemplo, y otros géneros (el epistolar), y una fuerte apelación emocional al espectador cuyo eje centrales son la esperanza, el compromiso y el amor. Las medidas o las acciones de gobierno se estructuran narrativamente a través de acciones que se conceptualizan como ejemplos, aquello que materializa la concepción de gobierno delasotista. Se evidencian algunos elementos de la representación social como gobernador: hombre de familia, comprometido, con esperanza y fe en el futuro, aquel que cumple lo que promete, respetuoso, anclado en la tradición religiosa y en la comunicación tradicional. Estos elementos de la narración que ostentan una imagen positiva tanto del jefe del estado provincial como de su gobierno, quedan en cierta medida enmascarados por el planteo inicial que se realiza desde el nivel de la enunciación.

En síntesis, podemos decir que en estos casos particulares los enunciadores presentan un formato determinado y rápidamente reconocido por los espectadores, y a nivel de enunciado, lo narrado se estructura en función de la presentación de especie de epístola publicitaria del gobernador. Así, dado la jerarquización establecida, se puede decir que se regenera un formato (comunicacional y de interés público) hacia un mensaje publicitario emitido por el jefe del estado provincial.

BIBLIOGRAFÍA

- CASETTI, Francesco** (1989) *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra. [1986] *Dentro lo Squardo, il Filme e il suo Spettatore*, Roma, Bompiani.
- CASETTI, Francesco y Francesco DI CHIO** (1994) *¿Cómo analizar un film?*, Paidós, Buenos Aires. [1990] *Analisi del Film*, Milán, Bompiani.

GAUDREAULT, André y François JOST (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona. [1990] *Le Recit Cinematographique*, París, Editions Nathan.

TRIQUELL, Ximena [2001] “Algunas consideraciones sobre la enunciación cinematográfica” en Cuadernillo de Apuntes, Semiótica Aplicada, Escuela de Ciencias de la Información, UNC, 2003.

VERÓN, Eliseo [1985] “El análisis del “Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media” , en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, París, IREP, 1985.

VERON, Eliseo [1983] “Él está ahí, yo lo veo, él me habla” *Revista Comunicativa N° 38, Enonciation et cinéma*, París, Seuil. Traducción realizada por María Rosa del Coto.

NOTAS

¹ Artículo 72 de la Ley Nacional de Comunicación y medios audiovisuales, número 22.285.

UN ÓRGANO NUEVO, DOCTRINARIO Y POPULAR.

CRITERIO Y LAS VANGUARDIAS

Lucas M. Adur

lucasadur@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: “Ideología lingüísticas e ideologías políticas entre el centenario y el Bicentenario” (Proyecto UBACyT F426)

Directora: Graciana Vázquez Villanueva.

Instituto de Lingüística, FFyL-UBA.

Palabras clave

Posicionamiento – revistas literarias – catolicismo – textos programáticos – vanguardias

Resumen

En marzo de 1928 comienza a publicarse en Buenos Aires la revista *Criterio*, que llegará a ser la publicación católica más prestigiosa e influyente del siglo XX en Argentina. Durante los primeros años, bajo la dirección de Atilio Dell’Oro Maini, la revista incluye entre sus colaboradores a varios escritores provenientes de la vanguardia y especialmente de la revista *Martín Fierro*. La presencia de estos jóvenes vanguardistas en una publicación confesional y doctrinaria ha suscitado distintas interpretaciones desde la crítica.

En este trabajo nos proponemos estudiar la identidad enunciativa que busca construir para sí la revista *Criterio*, observando en particular cuál es el lugar que concede a sus colaboradores vanguardistas. Para ello analizaremos el prospecto que, antes de la aparición del primer número del semanario, pone en circulación la editorial *Surgo* y que, entendemos, constituye un verdadero texto programático. Con este “manifiesto”, la revista *Criterio* busca constituir una

identidad enunciativa que le permita posicionarse con respecto a la red de revistas que circulaban en las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires.

* * *

***Criterio* en el marco del “renacimiento católico”**

A partir de los años veinte, se produce en la Argentina, lo que algunos historiadores han llamado un “renacimiento católico” (Di Stéfano y Zanatta, 2000:403). Se trata de una expansión de la presencia del catolicismo en la sociedad y de la emergencia de una nueva generación de intelectuales católicos que llegará a tener un lugar importante en los debates públicos, políticos y culturales. Uno de los primeros hitos de este “renacimiento” fue la creación, en 1922, de los Cursos de Cultura Católica, dirigidos por Atilio Dell Oro Maini. Los Cursos constituyeron un espacio clave para la elaboración de una ideología nacionalista-católica y un centro de formación del que se desprendieron luego diversos proyectos¹. Existieron numerosas publicaciones vinculadas a los Cursos, de las cuales la más prestigiosa, duradera e influyente fue la revista *Criterio*

El proyecto de un semanario “confiado a las mejores plumas y destinado a preparar la conciencia de la masa católica, a removerla y a levantarla de su abatimiento”² había sido concebido por Atilio Dell Oro Maini ya en 1925. Este proyecto vendrá a concretarse, después de algunos vaivenes, hacia 1927 con la creación de la Editorial Surgo.³ Esta contó con el respaldo de figuras destacadas del episcopado argentino (Boneo, Cortesi), aunque se planteaba como un proyecto relativamente autónomo con respecto a la jerarquía eclesiástica⁴.

Con un capital inicial de 200.000 pesos y cerca de 180 accionistas, la Editorial Surgo publica el primer número de *Criterio* el 8 de marzo de 1928, dirigida por el ya experimentado Dell Oro Maini.

El prospecto de Surgo, manifiesto de la revista *Criterio*

En 1927, pocos meses antes de la publicación del primer número de la revista, la editorial Surgo pone en circulación un “prospecto”⁵ que anuncia la futura publicación. Este constaba de cuatro páginas en el mismo formato que tendría la revista (22 x 29.8 cm) y estaba ilustrado con algunos grabados de Juan Antonio Spotorno. Incluía una breve presentación de la “doctrina”, el “método” y el movimiento al que respondía la revista, además de la presentación de “Dirección, Redactores y Colaboradores”, de la comisión directiva de Surgo y sus “Suscriptores accionistas”, y un ofrecimiento de suscripción

¿Puede considerarse que este “prospecto” funciona, en su conjunto, como una suerte de manifiesto fundacional de *Criterio*? Magnone y Warley (1994:9) proponen que la definición de “manifiesto” debe abrirse para incluir textos que tradicionalmente no han sido contemplados dentro del género. Definen entonces el manifiesto como “un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico” (1994:18). Para estos autores, el objetivo de un manifiesto es dar a conocer determinados valores que circularán y serán interpretados en el espacio público, con la intencionalidad pragmática de definir o constituir un grupo de poder. En este sentido, el prospecto puesto en circulación por Surgo, puede leerse como el manifiesto de un grupo que se presenta, definiendo principios, métodos y objetivos.

La denominación “prospecto”, apunta en un sentido similar, aunque no deja de ser significativa. Puede entenderse como una opción por diferenciarse nominalmente del género más característico de las vanguardias estéticas de las primeras décadas del siglo XX, optando por la denominación característica del siglo XIX⁶.

La opción por esta denominación decimonónica puede leerse como un índice de la compleja relación de apropiación y distanciamiento que *Criterio* establece con las publicaciones de vanguardia. En el contexto de los años veinte, una revista como *Criterio*, que se proclamara católica e incluyera numerosos colaboradores vinculados a revistas de la “nueva generación” (ver *infra*), debía

definir su posicionamiento⁷ al menos en dos frentes: con respecto a la Iglesia en tanto institución, y con respecto a las revistas literarias, artísticas y culturales que circulaban profusamente en esos años. En este trabajo, nos detendremos únicamente en un aspecto del problema: la relación de *Criterio* con las vanguardias⁸. Mediante el análisis de su manifiesto fundacional intentaremos mostrar de qué modo la revista buscar incorporar autores y recursos formales propios de la vanguardia (lo que le permite caracterizarse como un órgano “nuevo”) pero subordinándolos a una identidad enunciativa definida como católica “doctrinaria”.

***Criterio* y las vanguardias: dos perspectivas**

Durante la primera mitad de los años veinte, el campo cultural argentino se había visto sacudido por la irrupción de publicaciones de vanguardia⁹. Existen numerosos estudios sobre estos movimientos de la “nueva sensibilidad”¹⁰, sobre su proyección latinoamericana y su importancia para el desarrollo de la literatura nacional¹¹. No pretendemos en este trabajo una caracterización exhaustiva de los movimientos de vanguardia, sino señalar algunos rasgos que contribuyan a explicar la reaparición de muchos de sus más conocidos representantes en una revista católica doctrinaria.

La relación de *Criterio* con lo jóvenes vanguardistas ya es perceptible desde el prospecto que estamos estudiando. En el listado de colaboradores incluido en él, se constata la presencia de varios escritores que estaban asociados a la “nueva sensibilidad”: Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Osvaldo Dondo, Ricardo E. Molinari, Ernesto Palacio, entre otros. La presencia de estos autores fue uno de los rasgos más singulares de la revista. Entendemos que, al menos operativamente, podemos plantear la pregunta por esta relación desde dos perspectivas. Por un lado, ¿Por qué una revista católica convocó a jóvenes que habían participado en los movimientos de vanguardia? Por otra parte, ¿Por qué esos jóvenes aceptaron participar (en distintos grados) de una publicación como *Criterio*?

En cuanto a nuestra primera pregunta, nos parece importante señalar un rasgo que funciona como condición necesaria pero no suficiente: el carácter comparativamente moderado de las vanguardias literarias argentinas en relación con las rupturas más radicales que se venían produciendo en Europa. Más allá de la renovación estética que implicaron y las polémicas que suscitaron, su programa fue cauteloso en lo que respecta a lo político-social¹². El martinfierrismo, tal vez la más desenfadada de las vanguardias argentinas, “no bromea con la familia, con la patria, con la religión, ni con la autoridad” (Sarlo, 1997:225)¹³. Este carácter “moderado” de nuestros vanguardistas (o, al menos, de algunos de ellos) fue una condición previa para que su colaboración en *Criterio* fuese factible desde la perspectiva de los intelectuales católicos. Hacia 1927 el ciclo de la vanguardia comenzaba a cerrarse, como demuestra la publicación de antologías y balances realizados por los mismos actores¹⁴. Al momento de aparición de *Criterio*, muchos jóvenes “neosensibles” estaban dejando atrás sus posturas más polémicas y se encontraban en una etapa comparativamente más conciliadora¹⁵.

A esta condición de posibilidad hay que añadir el prestigio del que gozaban algunos de los representantes de la vanguardia. Sin duda, a la revista le interesaba contar con autores reconocidos socialmente para ser valorada más allá del ámbito estrictamente católico. En este sentido, Magdalena Dell’Oro Maini sostiene que *Criterio* fue pensado como un “medio de convocatoria, llamado a crear y dirigir un gran movimiento de opinión” (1994:597). La presencia de colaboradores provenientes de la vanguardia contribuyó a dotar a *Criterio* de prestigio en el medio intelectual y permitió que llegara a un público más amplio. La calidad de la sección literaria, como señala Devoto, debía atraer muchos lectores y “hacer pasar” las notas políticas y los artículos filosóficos y teológicos (Devoto 2006:238). Los poemas o artículos de colaboradores jóvenes pero reconocidos, como Borges o Palacio, eran anunciados generalmente con un número de anticipación y destacados desde la portada del número correspondiente, lo que demuestra la importancia que la revista concedía a este tipo de colaboraciones.

Desde la perspectiva contraria, la participación de jóvenes provenientes de las vanguardias estéticas, que no siempre podían considerarse católicos ortodoxos, en un proyecto como *Criterio*, ha suscitado algunos interrogantes en la crítica. ¿Qué interés podían tener en publicar en una revista de esas características? Louis (2006:133) señala que en las décadas del 20 y 30 los proyectos editoriales no eran necesariamente homogéneos y colaborar en una revista no significaba necesariamente compartir su ideología. Teniendo esto en cuenta, pueden encontrarse aún algunas razones que expliquen la participación de vanguardistas (¿o “ex” vanguardistas?) en un proyecto como *Criterio*. Devoto señala que la revista ofrecía a los jóvenes una serie de ventajas, debido a los recursos económicos con los que contaba: buenas remuneraciones para los colaboradores (cfr. Gálvez, 2003:16, quien recuerda que “la revista pagaba las colaboraciones con asombrosa generosidad”) buena edición y regularidad (Devoto, 2006: 237). Recordemos que muchos de los jóvenes vanguardistas habían aprovechado en su momento la posibilidad de difusión que les brindaba *Nosotros*, pese a que la estética defendida por aquella revista no era precisamente coincidente con la que ellos propugnaban¹⁶.

Por otro lado, Devoto subraya la importancia de la red de relaciones sociales de los años veinte, que vinculaban a muchos de los participantes del campo cultural. Destaca en este sentido la figura de Ernesto Palacio, miembro fundador de *Martín Fierro*, como “puente” entre la intelectualidad católica y los jóvenes vanguardistas (cfr. Devoto, 2006: 238 y Funes, 2006:345).

Por último, cabe señalar con Louis (2010) la existencia de un proyecto nacionalista cultural que irá involucrando, progresivamente y en distintos grados, a muchos de los autores presentes en el prospecto de *Criterio*. Louis señala que, pese al carácter apolítico que se le suele conferir a la vanguardia martinfierrista, muchos de sus integrantes fueron acercándose progresivamente, en la segunda mitad de los veinte, a posiciones nacionalistas. La participación en *Criterio* puede considerarse entonces como parte del tránsito de estos jóvenes hacia un nacionalismo cultural que, en algún caso (vg Palacio), llegará a asumir una forma

decididamente política (cfr. Devoto 2006). En este sentido, quizás habría que relativizar la oposición que proponemos entre “jóvenes vanguardistas” e “intelectuales católicos” en tanto existen figuras (vg Marechal, Bernárdez) que pueden incluirse, con pleno derecho, en ambos grupos¹⁷.

Sin embargo, más allá de estos matices que pueden establecerse a nivel empírico, la distinción es relevante para la identidad enunciativa que postula el prospecto. Allí la organización jerárquica está claramente establecida. Los jóvenes vanguardistas colaborarán en la revista con artículos y poemas, pero el staff directivo aparece claramente diferenciado. El origen de sus miembros no debe buscarse en las publicaciones de la “nueva sensibilidad” sino en los Cursos de Cultura Católica y sus órganos adyacentes. Ninguno de los responsables de la publicación ha colaborado previamente en revistas vanguardistas. La distinción queda evidenciada desde la tipografía y el diseño de página. “La Dirección” aparece presentada arriba, con letra capital y ocupando todo el ancho de la hoja. Abajo, en imprenta mayúscula pero sin negrita, “Los artículos llevarán las firmas de:” y un listado alfabético, a dos columnas, de los colaboradores.

Un manifiesto vanguardista y católico-doctrinario

Además de la presencia explícita de nombres asociados a la nueva sensibilidad, y en particular al martinfierrismo, entendemos que existe un vínculo significativo con las vanguardias desde la opción genérica. El prospecto de *Criterio*, más allá de la denominación elegida, recupera para su enunciación el afán propagandístico y algunos rasgos formales que parecen remitir al género “manifiesto vanguardista” y, especialmente, al texto que inauguró esta “forma nueva de discurso para la tradición literaria argentina” (Masiello, 1986:71): el manifiesto de *Martín Fierro* (nº 4, mayo de 1924). Siguiendo a Francine Masiello, “La forma paradigmática de este texto se estructura mediante la disidencia y la negación, separando a los jóvenes de los viejos, a patriotas de parias e incluso a la causa de los realistas sociales de los programas de una burguesía atrincherada” (1986:67).

El rasgo más específico de los manifiestos de vanguardia es entonces su dimensión combativa y polémica, que apela a formas características del discurso político (Masiello, 1968:70)¹⁸. En los manifiestos que analiza (el de *Martín Fierro* y el de *Inicial*), Masiello demuestra que el arte internaliza la lógica y las estrategias del discurso político, apelando a sus antagonismos binarios y a su componente programático. Así la reiteración de sintagmas como “Frente a...” (*Martín Fierro*) y “...contra...” (*Inicial*) construyen claramente un contra-destinatario que permite al enunciador posicionarse y definir su propio colectivo de identificación (cfr. Verón, 1987:17).

Esta “forma nueva” será recurrentemente empleada por varias revistas y grupos y, a fines de 1927, momento de la publicación del prospecto de *Surgo*, el manifiesto de vanguardia como género ya tendrá una pequeña tradición discursiva en la cultura argentina¹⁹. El prospecto de *Criterio* apela a varios rasgos de esta forma genérica, resignificándolos, para establecer su peculiar posicionamiento de revista católica doctrinaria pero vinculada, por algunos de sus colaboradores, a la vanguardia.

En primer lugar, podemos señalar el peculiar modo de utilizar el nombre propio, que recuerda al manifiesto de *Martín Fierro* n° 4: ausencia de firma, atribución de acciones a la revista y destacado tipográfico²⁰. La ausencia de firma es una práctica común en los textos programáticos y contribuye a generar el efecto de que es la totalidad del grupo la que queda expresada en ese programa. Esta idea queda reforzada por el hecho de que *Criterio* hace de su nombre el sujeto sintáctico de la mayoría de los verbos del manifiesto: *Criterio* “responde”, “afirma”, “defiende”, “tiene”, “nace”, “propaga”, etc. El nombre de la revista encabeza cada una de las secciones del texto y todas sus ocurrencias aparecen además destacadas tipográficamente, a través de comillas y mayúsculas. De este modo, el manifiesto propone a la imaginación del lector la idea de un grupo unificado y homogéneo. Más allá de que luego en el prospecto se detallen los nombres de los directores de la publicación, de los de la editorial, de los

colaboradores y de los accionistas, es la revista como un todo la que asume la responsabilidad enunciativa del manifiesto.

La dimensión polémica, aunque menos explícita que en manifiestos como los de *Martín Fierro* o *Inicial*, también se encuentra presente en el prospecto. Tras describir el origen de la revista de un modo muy general (“‘CRITERIO’ nace de un movimiento de ideas”), este se especifica a partir de una negación: “es decir, no responde a la iniciativa particular inspirada en un simple propósito de exteriorizar opiniones personales y aisladas”. Esta definición marca una distancia con respecto al funcionamiento de lo que Louis (2006:38) denomina la “red de revistas” de la época, que se caracterizaba por la existencia de numerosos proyectos efímeros, surgidos de la voluntad de un pequeño grupo, en constante riesgo de disolverse por fracasos comerciales o disensiones internas. Frente a estos pequeños grupos, *Criterio* se presenta como un proyecto “colectivo”, “expresión de la voluntad decidida de un grupo numeroso de ciudadanos católicos”, “órgano de un movimiento ciudadano”. En este sentido, la publicación en el prospecto de la lista de accionistas funciona como una suerte de respaldo para el proyecto y un mensaje para los lectores. Estos pueden tener la certeza de que *Criterio* no se disolverá (al menos en lo inmediato) por cuestiones económicas.

Para delimitar su lugar en la red de revistas, el semanario se opone a otras publicaciones que no nombra pero tipifica: “‘CRITERIO’ no es una revista de diletantismo o divagaciones; no es una feria de opiniones contradictorias; es un periódico claro y franco; es un órgano de definiciones, el instrumento de una disciplina”. Esta forma de definirse que comienza por el rechazo de determinados modos de hacer una revista y culmina en una afirmación de la originalidad de la publicación remite a una estrategia polémica típica de los manifiestos de vanguardia. Así, por ejemplo, el manifiesto de *Inicial* declara: “no será *Inicial* una simple revista literaria, una antología pálida e inmóvil de los poetas y escritores jóvenes del país. Queremos que *Inicial* sea una cosa viva y dinámica, un registro sensible donde todas las palpitaciones de la juventud... dejen una huella”.²¹

En el polo positivo, *Criterio* apela, para su definición, al valor de “lo nuevo”. Su existencia viene a satisfacer la “apremiante necesidad de un órgano **nuevo**, doctrinario y popular” (destacado nuestro). Si bien no se trata del único ni del principal fundamento de su identidad enunciativa, la idea de renovación está presente en el manifiesto. De este modo, la revista se apropia del rasgo por excelencia que caracterizaba a las vanguardias en el discurso de la época²². Pero, en el caso de *Criterio*, a diferencia de lo que ocurría por ejemplo en *Martín Fierro* o en *Proa*, el polo negativo no está puesto, en las alusiones a la generación anterior, sino en lo que, para ciertos lectores, podían representar justamente las revistas de vanguardia: diletantismo, divagaciones, opiniones contradictorias²³. En una suerte de “retorsión formal”, *Criterio* utiliza las estrategias polémicas propias de los manifiestos de vanguardia para diferenciarse, justamente, de las publicaciones vanguardistas.²⁴

Mediante los procedimientos que hemos analizado, el prospecto-manifiesto de *Criterio* incorpora sujetos y recursos formales del vanguardismo pero delimita claramente su lugar. Se trata de un lugar segundo, subordinado al objetivo principal que la revista explicita: la defensa y propagación de la doctrina católica. Sin embargo, con el correr de los números, la participación de vanguardistas en *Criterio* irá suscitando ciertas tensiones. Vizcarra, el censor eclesiástico objetará repetidamente determinados artículos y poemas de los “neosensibles” (cfr. Gálvez, 2003:20-21) y se entablarán polémicas entre los jóvenes vanguardistas y los intelectuales católicos de la generación precedente²⁵. Cuando las intervenciones de los vanguardistas entran en conflicto con la doctrina católica, la opción de los directores editoriales será clara. En el n° 90, *Criterio* anuncia la incorporación de la revista a la Acción Católica y se informa la renuncia de su director, Atilio Dell’ Oro y, junto con él, el de la mayoría de los colaboradores vinculados a la nueva sensibilidad. Enrique Osés, quien queda al frente de la publicación declarará que la participación de los jóvenes “neosensibles” provocó que la revista descuidara lo que él consideraba su principal objetivo: la difusión del catolicismo y de las directivas de la Iglesia

romana (cfr. Jesus, 2009). De este modo, se cierra definitivamente el proyecto de inclusión (aún subordinada) de las vanguardias que podía leerse en el prospecto fundacional.

BIBLIOGRAFÍA

“Manifiesto de ´Martín Fierro`” (sin firma, atribuido a Oliverio Girondo) en *Martín Fierro* n° 4, mayo 1924, p. 1-2.

“Prospecto que anuncia la aparición de *Criterio*” (sin firma) (1927), Buenos Aires, Surgo.

“Criterio y la acción católica” (firmado “La Dirección”) en *Criterio* n° 90, VI, 21 de noviembre de 1929.

Artundo, P. (1996): “La flecha en el blanco: José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*” en *Estudios e Investigaciones*, n. 6. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”.

Artundo, P. (1999): “Entre la aventura y el orden. Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino” en *Cuadernos de Recienvenido* 10, San Pablo, Universidad de San Pablo.

Artundo, P. (2003): “Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924” en Carlos García y Dieter Reichardt (comp.) *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Alemania-España, Vervuert/Iberoamericana.

Charaudeau, P. Y Maingueneau, D. (2005): *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu

Dell’Oro Maini, Magdalena (1994): “*Criterio* en el pensamiento de su fundador” en *Criterio* n° 2163-2164, Buenos Aires.

Devoto, Fernando (2006): *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Di Stéfano, Roberto y Zanatta, Loris (2000): *Historia de la iglesia argentina*. Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori.

Funes, Patricia (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo.

Gálvez, Manuel (2003): *Recuerdos de vida literaria (II). Entre la novela y la historia. En el mundo de los seres reales*. Buenos Aires, Taurus.

Gilman, Claudia (2006) “Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos” en Graciela Montaldo (comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires, Paradiso: 44-58.

González, José (1929). “Sobre las nuevas tendencias poéticas” en *Criterio* n°77, Buenos Aires, Surgo.

Jesús, Lorena (2009) “Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista *Criterio* 1928-1930” en *historiapolítica.com*. Consultado 12-3-2010

Lafleur, H.R. Y Provenzano, S.D. (selección prólogo y notas) (1968) *Las revistas literarias. Selección de artículos*. Buenos Aires: CEAL

Ledesma, Jerónimo (2009) “Rupturas de vanguardia en la década del veinte. Ultraísmo, martinfierrismo” en en Celina Manzoni (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina VII. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé.

Louis, Annick (2006) : *Borges face au fascisme 1*. París, Aux lieux d’être.

Louis, Annick (2010) “L’aventure et l’ordre. Du rôle des avant-gardes littéraires dans la culture argentine” en Philippe Roussin, Esteban Buch y Denys Riout (cords), *Relire les avant-gardes*. Paris : Éditions de l’EHESS

Mangone, Carlos Y Warley, Jorge (1994): *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos.

Martínez Cuitiño, Luis (dir) (1998): *La vanguardia católica argentina y el grupo de Convivio*. Buenos Aires, mimeo.

Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.

Montaldo, G. (2006): “Consagraciones: tonos y polémicas” en Graciela Montaldo (comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires, Paradiso: 30-42

Prieto, Martín (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Sarlo, B. (1997): “Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*” en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires, Ariel: 211-260.

Sarlo, B. (2003): *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva visión.

Schwartz, Jorge (2002): *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México, FCE.

Verón, Eliseo (1987): “La palabra adversativa” en AA.VV., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires, Hachette.

NOTAS

¹ Podemos mencionar, en tanto constituye un antecedente significativo de las relaciones entre católicos y vanguardistas, el grupo *Convivio*, fundado en 1927 en el interior de los Cursos y dirigido también por Dell’Oro. *Convivio* convocaba semanalmente a artistas y hombres de letras para el intercambio cultural, la organización de conferencias, conciertos y exposiciones. Su relación con la vanguardia estética fue fluida y puede constatarse la presencia en sus “tertulias” de autores provenientes del martinfierrismo como Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges o Leopoldo Marechal (cfr. Martínez Cuitiño, 1998).

² Carta de A. Dell Oro Maini a Rómulo Ayerza, fechada el 6-2-1925 citada en Dell Oro Maini, 1994:558

³ El nombre de la editorial proviene de unas palabras de San Pablo en Romanos 13,11: “...hora est iam nos de somno surgere...”. La elección de este nombre parece un indicio de que los propios actores percibían el momento como un “renacimiento” o “resurgimiento” del catolicismo a nivel social.

⁴ Para A. Dell’Oro Maini era fundamental dejar claro este aspecto antes de asumir la dirección del semanario: “Se trataba de saber si la obra sería apoyada en la forma en que había sido planeada, con total independencia salvo en lo referente al dogma y a la moral. Una nota en este sentido es redactada y presentada en audiencia, en la que se solicita (...) que se designe a un censor eclesiástico (cargo que recae en el P. Vizcarra) y ‘se digne manifestar que la Autoridad eclesiástica deja a la Editorial Surgo la plena responsabilidad de sus actos, en todo aquello que el Derecho canónico no ha puesto bajo la expresa dependencia del Ordinario’.” (Dell Oro Maini, 1994:560)

⁵ Tal es el modo en que el folleto se define a sí mismo: “*Criterio* aparecerá semanalmente desde el jueves ocho de marzo de 1928, en ediciones comunes de 32 ó 36 páginas, de igual formato al del presente prospecto”.

⁶ En *Las revistas literarias*, Lafleur y Provenzano (1968) registran, por ejemplo, el “Prospecto” de *La abeja argentina* n°1 (abril de 1822), el “Prospecto” de *El Infierno* (noviembre de 1827) y la “Introducción que puede servir de Pros-Peto” de *El torito de los muchachos* n°1, agosto de 1830. Resulta significativo que estos textos aparezcan antologados en la sección “Manifiestos”, ya que indica que los autores consideran ambos géneros equivalentes, al menos funcionalmente. Pese a este significativo matiz que hemos señalado, también nosotros utilizaremos, a los fines de este trabajo, “prospecto” y “manifiesto” indistintamente.

⁷ Utilizamos aquí la noción de “posicionamiento” en un sentido amplio: “mediante el empleo de cierta palabra, de cierto vocabulario, de cierto registro de lengua, de ciertos giros, de cierto género de discurso, etc. un locutor indica cómo se sitúa él en un espacio conflictivo (...) El

posicionamiento no concierne solo a los “contenidos” sino también a las diversas dimensiones del discurso” (Charaudeau y Maingueneau 2005:452-453).

⁸ Para un estudio de la relación de *Criterio* con la institución eclesiástica, remitimos a Adur (en prensa).

⁹ La entrada de las vanguardias en Argentina fue relativamente tardía, si se la compara con sus manifestaciones europeas. Durante varios años “la literatura argentina –los escritores, los lectores, los editores de libros y revistas- fue insensible a todos los movimientos de renovación que explotaban en Europa y en los Estados Unidos, casi a razón de uno por año, a partir de la manifestación futurista de 1909. Expresionismo (1912), imaginismo (1914), dadaísmo (1917), para señalar algunos de los más importantes, identificados con las fechas de publicación de sus primeros manifiestos o antologías fundadoras, pasaron completamente inadvertidos en la Argentina. (Prieto, 2006:214). Más allá de la consideración de precursores, la irrupción “oficial” de la vanguardia en el país suele fecharse en 1921, con el regreso de Jorge Luis Borges de Europa, la publicación de su artículo “Ultraísmo” en *Nosotros* (nº 151, diciembre de 1921) y la aparición de *Prisma*, revista mural (cfr. Ledesma, 2009:167-169).

¹⁰ El sintagma “nueva sensibilidad” (que traduce el francés “esprit nouveau”) proviene, aparentemente, de una conferencia pronunciada por Ortega y Gasset en noviembre de 1916 en el teatro Odeón. Sin embargo, la generalización de su uso y su identificación con la noción de “nueva generación”, parece ser posterior a su empleo en el manifiesto de *Martín Fierro* nº 4. Al respecto cfr. Artundo (1996).

¹¹ Pueden consultarse los trabajos clásicos de Sarlo (1997 y 2003) y Masiello (1986). También los de Gilman (2006), y Ledesma (2009). Para la proyección latinoamericana de las vanguardias cfr. Schwartz (2002) y Funes (2006:264-ss). Para una relectura “meatacrítica” de las vanguardias argentinas, cfr. Louis (2010).

¹² La crítica suele, retomando una distinción propuesta por los mismos actores, considerar que coexistieron una vanguardia estética (“Florida”) y una vanguardia política (“Boedo”), cuyos límites sin embargo nunca estuvieron trazados claramente y cuyos integrantes podían “desplazarse” de un grupo a otro sin mayores conflictos (cfr. Gilman, 2006:50-ss). Si bien en el momento de la aparición de *Criterio* los textos que suelen invocarse para reconstruir la polémica ya habían quedado atrás, no deja de resultar significativo que entre los autores vanguardistas “recuperados” por *Criterio* no se cuente ninguno de los más claramente identificados con el grupo de Boedo. La vanguardia política, evidentemente, no tenía lugar en la publicación.

¹³ Sarlo explica este “moderatismo” por tres motivos: en primer lugar, “la convicción de que construir y destruir están implicados, y el rechazo de todo nihilismo”; en segundo lugar, por el hecho de que una de las preocupaciones centrales de la vanguardia argentina fue “el trazado de un linaje nacional en el campo de la cultura”; por último, porque la crítica al “filisteísmo burgués” está realizada en términos exclusivamente estéticos, que deja intactos “el filisteísmo moral, la hipocresía social, la represión sexual, moral, ideológica” (Sarlo, 1997:248). Louis (2010), aún desde un abordaje muy distinto, considera que las vanguardias literarias argentinas pueden calificarse de “tímidas”, no solo en comparación con las europeas, sino incluso en relación a las vanguardias plásticas rioplatenses. También Gilman sostendrá el “moderatismo de la vanguardia argentina” en sus dos vertientes: “Mayoritariamente poetas los de *Martín Fierro*, mezcla de poetas y narradores los de Boedo, no rompen de cuajo con ninguna tradición (gesto esperable de una vanguardia) ni con ninguna moral” (2006:47). Pese a que existen excepciones (Gilman menciona a Tuñón y Gironde), la ruptura propuesta por el martinfierrismo parece haberse visto acotada por ciertos límites.

¹⁴ Montaldo considera que la antología de Vignale y Tiempo (*Exposición de la actual poesía argentina 1922-1927*, tiene el “tono” de un cierre: “todo esto ha terminado, la renovación ya se ha hecho y la aparición de esta antología lo prueba” (Montaldo 2006:40)

¹⁵ Aquí podemos recordar el caso emblemático de Borges. Para 1928, ya había publicado “Sobre un verso de Apollinaire” (*Nosotros* nº190, marzo de 1925) que, siguiendo a Artundo (1999:58), marcó su distanciamiento definitivo del ultraísmo “y le permitió ejercer una crítica temprana

considerándolo además, como definitivamente concluido”. Artundo también señala el caso de *Proa* (segunda época), que pese a retomar el nombre, se diferencia de su primera versión (y de *Prisma*) en tanto está “guiada por un ánimo más sosegado, acorde con una nueva época inaugurada por los responsables de la revista” (Artundo 2003:254). Desde su presentación, la segunda *Proa* buscaba indudablemente “no producir roces violentos y lograr una cierta armonía en la convivencia con la generación previa” (Artundo 2003:261).

¹⁶ Señala Artundo (2003:256) “[el grupo ultraísta], además de sus propios canales de lanzamiento (como su primer hoja mural), aceptó llegar a un público más amplio desde las mismas páginas de *Nosotros*. Esto constituía de por sí una contradicción pues aún cuando lo que se buscaba era producir una ruptura con ese grupo, sin embargo, se le reconocía un espacio cultural significativo en vez de negarlo radicalmente.”

¹⁷ Sostenemos la utilidad operativa de esta oposición, en tanto existen figuras como Dell’Oro Maini o César Pico, por un lado, y Petorutti o Ibarra (que no aparecen en el prospecto pero colaborarán en la revista), por el otro, que deben adscribirse exclusivamente a uno de los dos grupos. El caso de Borges es tal vez uno de los más complejos. Aunque no puede considerárselo un intelectual católico, en su muy singular versión del nacionalismo cultural, puede haberse sentido, brevemente, cerca del proyecto de *Criterio* (cfr. Louis 2006 y 2010). A propósito de esto, Louis cita una carta de Borges a Guillermo de Torre donde describe el proyecto de *Cuaderno San Martín* como “una historia argentina en verso” (Louis 2010).

¹⁸ Es importante señalar, con Gilman, que esta dimensión polémica no contradice necesariamente lo que hemos dicho *supra* acerca del “moderatismo” de las vanguardias. “El contradiscurso de la polémica se impone como retórica de época, más allá de los contenidos del debate” (2006:44) que, en muchos casos, según la misma autora, despliega “más retórica que ideas” (2006:53). El manifiesto de *Martín Fierro* sería para Gilman, solo “moderadamente escandaloso”, en tanto “el traje y la genealogía no se ponen en cuestión” (2006:49).

¹⁹ Además del manifiesto de *Martín Fierro* ya citado, pueden mencionarse: el texto sobre “Ultraísmo” (publicado por Borges en *Nosotros* n° 151, diciembre de 1921, casi simultáneamente a la aparición de *Prisma*), el manifiesto de *Inicial. Revista de la nueva generación* (*Inicial* n° 1, octubre de 1923) y el de *La campana de palo* (*La campana de palo* n° 1, junio de 1925). A pesar de que cada uno presenta sus particularidades, pueden considerarse, por su dimensión polémica más o menos explícita y por su énfasis en el valor de lo nuevo, como participantes del género “manifiestos de vanguardia.” Cfr. Schwartz (2002:245-259).

²⁰ Pese a su posterior atribución a Gironde, el manifiesto de *Martín Fierro* apareció originalmente sin firma. El nombre de la revista, resaltado por la mayúscula y las comillas, encabeza la mayoría de los párrafos del texto y funciona como sujeto sintáctico de numerosas acciones (“MARTÍN FIERRO” “siente”, “acepta”, “sabe”, “ve”, “cree”, etc.).

²¹ Cit. en Schwartz 2002:249. Cfr. también el análisis que hace Masiello (1986:72-73) del manifiesto de *Martín Fierro*.

²² Sintagmas como “nueva sensibilidad” o “nueva generación” estaban ya cristalizados para definir a los vanguardistas. Sarlo ha señalado que “Los jóvenes renovadores hicieron de lo nuevo el fundamento de su literatura y de los juicios que pronunciaron sobre sus antecesores y contemporáneos.”(Sarlo 2003:95).

²³ Algunas cartas y colaboraciones enviadas posteriormente a *Criterio*, demuestran que “contradicciones” y “diletantismo” eran rasgos que, al menos para algunos lectores, podían identificar a las vanguardias. Cfr. por ejemplo “Sobre las nuevas tendencias poéticas”, un artículo enviado por el jesuita José González publicado en *Criterio* n°77, donde denuncia las “contradicciones palmarias” en las que caen los jóvenes ultraístas, y opone la claridad, como valor clásico, a las divagaciones y oscuridades que atribuye a la vanguardia (González 1929:525).

²⁴ La retorsión es, en rigor, la utilización de los datos y los principios del adversario para alcanzar en el terreno del otro, conclusiones nuevas, desfavorables para el refutado y favorables para el refutador. Empleamos aquí el término en un sentido no estricto, para señalar la operación que

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

detectamos en el manifiesto de *Criterio*: la utilización de estrategias y recursos formales propios del manifiesto de vanguardia para la presentación de una revista católica-doctrinaria.

²⁵ Ver por ejemplo la polémica entre Cullen y Palacio en los nº 83 y 84, octubre de 1929

SEMIÓTICA Y COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL. REPRESENTACIONES EN TORNO A DOS MUSEOS PÚBLICOS

Rubén F. Agüero

rubenfaguero@gmail.com

Proyecto de investigación: Propuestas de desarrollo de la Metodología Semiótica Peirceana de Juan Magariños en relación al abordaje de problemáticas del Campo de la Comunicación

Director: Rubén F. Agüero

UNJU/FHyCS - CONICET

Palabras Clave

Semiótica peirceana, Comunicación Institucional, Museos

Resumen

Este trabajo desarrolla reflexiones en torno a dos museos de San Salvador de Jujuy: el Museo Histórico y el Museo Arqueológico Provincial. De estas instituciones me enfoco en los aspectos que las definen como museos, particularmente sus funciones; y en su caracterización como instituciones públicas.

La intersección de la semiótica desde la perspectiva de Ch. S. Peirce, radica en el interés por hacer inteligibles, procesos complejos de significación. Adhiero a la perspectiva que sostiene que la comunicación se nutre de procesos de atribución, asignación y asociación de sentidos (y a cierta compatibilidad entre esos procesos y las conceptualizaciones de semiosis y generación de interpretantes –Ch. S. Peirce). Dichos procesos circunscriptos dentro del contexto del museo, adquieren distintas configuraciones analíticas, las cuales pueden ser relevadas considerando al “museo como semiosis social” (Magariños y Bialogorski, 2004).

* * *

Referirse a las relaciones comunicacionales dentro de instituciones del carácter público implica intentar dar cuenta de relaciones interpersonales plagadas de significaciones (históricamente condicionantes) arraigadas a este particular contexto. Este trabajo se orienta a algunas reflexiones en torno a dos museos de San Salvador de Jujuy: el Museo Histórico Provincial y el Museo Arqueológico Provincial (en adelante, “Histórico” y “Arqueológico”).

La intersección de la semiótica desde la perspectiva de Ch. S. Peirce, radica en el interés por hacer inteligibles, procesos complejos de significación. Sin adherir a un construccionismo simplificado voy a presuponer, en el presente, que los procesos de comunicación implican procesos de construcción de sentidos y si bien, los procesos de semiosis poseen cierta autonomía de los intérpretes, quienes actualizan esos procesos tienen una preponderante incidencia (no definitoria ni definitiva) sobre ciertos significados de los signos. No obstante, este supuesto tensionaría la relación entre un enfoque triádico/peirceano sobre los procesos de significación y una mirada construccionista sobre los mismos, voy a arriesgarlo como operativo para esta instancia de trabajo.

Todo fenómeno comunicacional implica la interacción de signos y como tal, es un proceso semiótico. Dichos procesos realizados dentro del contexto del museo, adquieren distintas configuraciones analíticas, las cuales pueden ser relevadas desde estudios que consideran al “museo como semiosis social”.¹ Tomando esos estudios, la interpretación semiótica del museo, se plantea desde la expansión de las tres relaciones que componen al signo, en su definición peirceana. La primera de ellas es el *Icono*, la existencia de la forma, lo cual implica el diseño de la exhibición efectivamente dibujado. La segunda el *Índice*, la existencia de la existencia, la exhibición. La tercera, el *símbolo*, implica la interpretación efectivamente producida en la mente de los visitantes a la exhibición. Si bien, dicha interpretación se orienta a la función comunicacional del museo (la función exhibitiva), en este trabajo me intereso por el conjunto de funciones de los mismos, las cuales, sostengo, inciden notoriamente en las

interpretaciones de los visitantes y del conjunto de públicos internos y externos a la institución.

El museo desde la semiótica

Para desentrañar el funcionamiento del museo hay que comprender que el mismo se expresa no sólo en los recorridos propuestos (exhibiciones y colecciones) sino también en las demás actividades que cumplen los integrantes de la institución (públicos internos). Actividades que, en ocasiones, son intencionadamente realizadas para el público (o visitante) y, otras (tantas) veces, no lo son.

Algunas de las características generales de ambos museos se tratarán desde presupuestos teórico/semióticos descriptivos de procesos significantes/cognitivos en cada uno. Sin perder de vista similitudes y diferencias de ambas instituciones, esta investigación supone que varias propuestas (tanto para análisis o puesta en práctica de distintos programas de gestión) podrían resolver problemáticas básicas que son comunes a ambos, ya que responden (no sólo, a problemáticas presupuestarias) a planteos institucionales elementales (cuya explicitación e interpretación pueden ser iniciadas desde descripciones como las presentadas en este artículo). Los planteos a los que hago referencia vinculan las formas de representar de los públicos internos y externos, la forma en que se esbozan las funciones institucionales y su correlación (o desencuentro) con las políticas gestión del patrimonio.

Antes de ingresar al desarrollo de los ejes funcionales de los museos, hay un concepto sociológico que parece interesante tener en cuenta. En relación al tratamiento señalado en el párrafo anterior, recupero la noción de procesos de *habituación* en las instituciones. Para explicar esta idea recorro al texto “La construcción social de la realidad” de P. Berger y T. Luckmann (1967:72-73), quienes en relación a la *habituación* indican que los procesos de *habituación* pueden darse al margen de la institucionalización, aunque es a través de la misma que se *tipifican*, puesto que las instituciones implican historicidad, control y

reciprocidad en la tipificación de esas habituaciones: “Las tipificaciones recíprocas de acciones se construyen en el curso de una historia compartida: no pueden crearse en un instante. Las instituciones siempre tienen una historia, de la cual son productos”.

Ejes funcionales de los museos

En función de la naturaleza *sustitutiva* del signo primeramente se da la situación de una persona accediendo a un museo e incorporando conocimientos sobre un grupo de objetos constituidos o dispuestos en determinado sentido, conocimientos que estarán sustituyendo otros anteriores, con los que esa persona llega. Hay una aclaración importante sobre los objetos que componen los recorridos del museo y el mismo museo (como edificio, que es un discurso). Ambos conjuntos sýgnicos se proponen como *objetos semióticos*. J. Magariños (2008:24) distingue a los *signos*, de los *objetos semióticos*.

En principio, podríamos decir que todo lo que *vemos* (o sea, percibimos, conocemos, sentimos, intuimos, soñamos, etc.) lo *vemos* porque *está semiotizado* (o sea, porque significa). Al admitir que efectivamente se produce un proceso de semiotización como condición necesaria que hace posible la identificación de las entidades de nuestro entorno, se está admitiendo que existen dos clases de objetos: *los que semiotizan y los semiotizados*. En otros términos: *los signos y los objetos semióticos*.

Los *objetos semióticos* reciben ese nombre para indicar que ya han sido dichos desde algún discurso o “*ya han sido contruidos desde alguna semiosis sustituyente*: que puede ser no sólo verbal, sino también visual, comportamental, etc.) y aquellos objetos que no están semiotizados, no es que no existan (...); lo que ocurre es que no podemos *verlos* (o sea, percibirlos, conocerlos, sentirlos, intuirlos, soñarlos, etc.), ya que no tienen identidad (en cuanto posibilidad de identificación mediante su significado) para nosotros.” (2008:24) Es decir, los

objetos semióticos ya han sido contruidos como enunciados, mientras que los signos están en enunciación.

Enunciados entonces, una serie de puntos a tener en cuenta los principales procesos de significación que se generan en torno a los museos, es necesario aclarar que los ejes funcionales referidos a esta ponencia responden a la definición de Museo, vigente para el Consejo Internacional ICOM. A partir de allí se agrupan (1) Adquisición/Conservación; (2) Documentación/ Investigación; (3) Diseño/ Difusión/ Exhibición; y; por último, (4) Administración/ Organización.

Adquisición y conservación

La actividad museológica se encuentra intrínsecamente vinculada a las colecciones. La organización de los objetos, esa particular instancia que propone un recorrido (un repertorio de sentidos deliberadamente manipulados con la intención de generar un relato), implica distintas concepciones acerca de adquisición, catalogación, disposición y manipulación, entre otras que derivan de ellas. Cada una de estas actividades se relaciona a una política de selecciones y decisiones supeditadas al paradigma museográfico al cual se adhiera. Al respecto, ese modelo de museo, no sólo responde a la decisión estratégica/ política que se utilice para su diseño y gestión sino también a concepciones generalistas. Entre ellas, hay que destacar que la concepción tradicionalista que plantea a los mismos como lugares excluyentes, elitistas, autoritarios, restrictivos y sacralizados, donde la prioridad son los objetos y no el público que los interpreta (tanto del lado de la propuesta de mostración como del lado del visitante).

Esa priorización del objeto, supuesto como algo que significa por sí mismo, queda inocua en el planteo teórico propuesto para la investigación en curso. De acuerdo al mismo, no es posible plantear un *objeto*, como signo (o como componente de un signo) escindiéndolo del proceso semiótico que lo propone en función de integrar un enunciado. Los *objetos semióticos* mostrados están en clave exhibitiva (o llegaron al museo por un valor intrínseco a la historia que poseen, diferente al valor o cualidad material del mismo).

Retomando la propuesta de los museos de San Salvador, en relación a la adquisición de los objetos y la conservación de los mismos, la concepción *habituada* era considerarlos como un arcón de atesoramiento. Como señalan los integrantes de la institución, la adquisición de objetos era casi “espontánea” por parte de representantes de familias tradicionales, quienes acercaban objetos antiguos. Algunos de esos objetos poseían gran valor histórico y otros no. De esta manera, no se realizaba un registro de ingreso pero, además, quienes donaban los objetos era quienes luego demandaban la exposición de los mismos: es decir, pretendían incidir en los criterios de armado del recorrido y, en última instancia, en la construcción del relato histórico. Esas personas, regresaban año tras año al museo esperando encontrarse con objetos de su familia, supuestamente “representativos” de la cultura y tradición local.

Aunque ese conjunto de concepciones acerca de los museos no ha cambiado demasiado en la visión tradicional de los mismos, en relación a la conservación del patrimonio, los integrantes de la institución tienen diferentes apreciaciones más acordes al actual paradigma que considera al museo en su función social que vincula al museo con el patrimonio cultural y natural, y los bienes, sean éstos muebles e inmuebles, tangibles e intangibles y el patrimonio vivo. Pero veamos el giro que adopta en los últimos años, luego del proceso de refuncionalización, el Histórico (proceso que ha durado 4 años y contempló esta re significación de la propuesta del mismo). Según uno de los participantes de esta refuncionalización, antes: “Venía ‘fulanita de tal’ con un cuadro y lo colgaban así, sin mucho criterio. Entonces vos preguntas a gente tradicional, de familias tradicionales, antiguas de acá y ese tipo de cosas les molesta: les molesta que se hallan despersonalizado las salas que llevaban nombres propios. Antes estaba la Sala Macedonio Gras, la Sala Doralisa Blas de Eguren y así... nosotros hemos puesto “Guerras Civiles”, “Guerra de la Independencia”, “Vestidos”, entonces ese tipo de cosas también fueron hechas adrede para despersonalizar y para sacarles el tinte aristocrático que tenía el museo solamente para representar un sector de la sociedad”².

El registro anterior, da cuenta entonces, de esa relación entre distintas concepciones de presentación de un recorrido, cuestión afín, no sólo a la característica de procedencia del objeto, o a la interpretación del mismo como “dotado de significado propio”; sino también está vinculada a la conservación de los mismos. Cuando las instituciones tienen problemas de recursos de todo tipo, poseer un depósito se torna una tarea más que complicada. Ésta es otra de las razones que incide al momento de armar la muestra, como ocurre en el caso del Arqueológico, el cual no cuenta con un depósito adecuado para los objetos “en reserva”, como lo señala uno de los integrantes de la institución: “... cuando un museo no tiene depósito, es conveniente que las piezas estén expuestas y que vos sepas que están ahí. Porque tiradas en cualquier habitación del fondo, “guardadas” (-aclara- entre comillas), peor se deterioran. Peor. Si yo entro acá, hago un sondeo “¿Qué falta en las vitrinas?”. Si tengo cuadros colgados, vos mirás “¿Qué te falta?”... “Ah, allá falta algo”. Lo mejor es que esté todo expuesto. Sí, por ahí va a estar sobre cargado pero, más vale que esté sobre cargado pero vos sabés que está, que ese objeto está y esa pieza está”.³ Por tanto, en la práctica, las posibilidades de diseño de la exhibición se encuentran restringidas a las necesidades de conservación de la colección. Entre el amplio repertorio de limitaciones que se presentan al armar una muestra, otro gran condicionante al momento de adquirir los bienes es el que tiene que ver con los criterios científicos de armado y catalogación de una colección. Dicho componente se explica mejor al momento de encarar el próximo eje funcional.

Documentación/ Investigación

Los ejes funcionales del trabajo en los museos tienen estrechas vinculaciones e implicancias recíprocas. En este sentido, la adquisición y conservación de los bienes que exhibirá e investigará el museo se vincularán con el concepto que, algunos museólogos entienden por gestión de las colecciones (Gagliardi, 2005: 25). El problema de la investigación sobre los museos está en orden de proveer al patrimonio con el que cuenta, sustento y legitimidad en

relación a la información y explicaciones que el/la visitante espera, en tanto que para generar transmisión cultural hay que plantearse qué transmitir, a quién, de qué manera.

Para los investigadores los museos son lugares que permiten el acceso a numerosas fuentes. Que el museo se proponga como un *contexto* en el cual las descripciones son múltiples y vagas y las referencias exiguas, hace que el público se pierda en una laguna de propuestas que lo alejan de esa aprehensión del patrimonio al cual estas instituciones deben apuntar. Sobre esta situación, los integrantes señalan que "... el Museo aunque parezca algo estático es dinámico y los objetos también. El sólo hecho de no tener una referencia exhaustiva de cada uno, por ejemplo: "esto fue una corona encontrada en tal lugar, pertenece a tal cultura con tales características"; el sólo hecho de no tener esos datos ya te da letra para hacer toda una investigación permanente, por Internet, comunicándote con otros museos, viendo si en otros lados en las culturas de los países andinos, hay coronas similares como para buscar algún tipo de asociación. Hay mucho por hacer, pero evidentemente que nadie se sentó a trabajar sobre eso y eso hace falta trabajarlo pero de aquí en más".⁴

La investigación en el museo se vincula a su ineludible caracterización como *contexto* interpretacional. Un signo, mantiene relaciones triádicas intrínsecas entre sus propios componentes y se vincula con otros signos construyendo sentidos. Estos sentidos se articulan relacionándose en un *contexto*. Esas articulaciones se dan en niveles semántico, sintáctico y morfológico y aportan valoración a los signos que integran ese *contexto*. Las valoraciones no integran la totalidad de los aspectos del objeto al que aluden los interpretantes: cada visitante generará diversos interpretantes en relación a los signos que perciba en el recorrido/contexto del museo. Cada visitante generará (como intérprete) diferentes *grounds* de representación⁵, es decir, tomará diferentes aspectos de los signos entre los cuales, y esta es una hipótesis, prevalecerían como más legítimos los vinculados a construcciones de sentido producidas investigativamente. Con ello, el contexto interpretacional más adecuado sería el proveniente de las

actividades investigativas que ayuden a la contextualización. Digo hipótesis, porque realmente, las condiciones de atracción hacia determinados aspectos de los procesos semióticos vinculados a esas interpretaciones que se generan sobre determinados recorridos son múltiples y diversas. Para el caso de la investigación y/o el conocimiento sobre el trasfondo más adecuado a cada objeto se vincularían al contenido semántico de esos conjuntos sígnicos, aunque los aspectos sintácticos y morfológicos sean, en muchas ocasiones, los principales aspectos atrayentes.

Acorde a esta propuesta teórica, el *contexto* no puede ser considerado desligado del/a visitante: quien llega al museo en busca de determinada información o se encuentra con determinado conocimiento (o aspectos) y desea profundizarlo, contribuye a ese juego constructivo, si se quiere, como *solicitante* de esa información. Ésta interpretación, aunque puede parecer pasiva, funciona como movilizadora de la actividad de disposición de los recorridos y propuestas mostrativas de la institución. Aunque, además, el problema de la falta de información se encuentra ligado, nuevamente, a la falta de recursos para realizar ni siquiera el inventariado sistematizado de los objetos. Identificación, registro e inventario son los pasos básicos, previos a la preservación y exhibición, como a su estudio e investigación.

A lo antedicho se agrega la cuestión sobre la relación entre la investigación y la permanente resignificación de los recorridos, las cuales implican no sólo las cuestiones “materiales” sino, también, los relatos que se realizan intentando dotar de un mensaje global al/a visitante. En relación a esto, los guías participan en esa construcción: “... los guías estuvieron haciendo una investigación personal, tienen un guiado bastante completo por lo que yo pude leer...”⁶ Si bien, queda claro que esa participación implica que la actividad de los mismos es la que los vincula más estrechamente a los diferentes públicos, vale remarcar que el trabajo de preparación del guiado recae sobre profesionales del área temática del museo. Para el caso del Histórico, desde hace ya unos cinco años, existe un equipo asesor de investigadores en historia, el cual trabajó sobre la re adecuación y re estructuración de cada una de las salas del museo. Además, ese equipo preparó

material específico para la realización del guiado. Ambos trabajos, sin embargo, han quedado separados: el equipo investigador propuso un guión, explicó y dejó material a los guías para que lo utilicen en su trabajo en las salas. Pero en lo que refiere a la tarea global no hubo una interacción plena y, en este caso, más allá de la especificidad y experiencia de cada una de las partes que conformó el guión, queda para el futuro una re adecuación mediante un trabajo en equipo más participativo: investigadores, desde el conocimiento sobre la historia; y guías, desde el contacto con el público.

Diseño/ Difusión/ Exhibición

Antes de iniciar esta sección debo aclarar que la misma se orientó a la actividad exhibitiva principal de los museos investigados, no siendo por ello la única a la que estas instituciones se dedican. En torno a los mismos, es remarcable la realización de actividades que han permitido al público conocer al museo vinculado a exhibiciones temporales, presentaciones de libros, fotografías e investigaciones; realización de cursos, talleres, paneles y charlas de diversa índole; elaboración de visitas guiadas con instituciones educativas (para públicos de diversas edades) u orientadas a grupos turísticos específicos y la realización de eventos conmemorativos; entre otras.

En términos semióticos y siguiendo a Magariños de Morentín, los objetos exhibidos se proponen como *semiosis sustituyentes*, al momento de estar representando algo que trasciende al objeto (físico) que el/la visitante está viendo, lo cual excede las propias características funcionales/materiales del mismo: por ejemplo, en el Histórico, el poncho exhibido en la sala “guerras civiles” no cumple la función de abrigo, que habitualmente cumpliría el mismo objeto si no se encontrara en esa vitrina. Esta función (a la cual hago alusión al inicio del presente mediante el concepto de *objeto semiótico*), además, es una característica comunicacional muy importante. La misma se apoya en que esos objetos semióticos que están dispuestos para ser exhibidos, generan *interpretantes*

diversos, tantos como los distintos efectos de sentido que produce el *representamen* cuando es determinado por el *objeto*.

En correlación con lo planteado en los párrafos anteriores, cabe preguntarse la forma en que los museos seleccionados construyen sentidos (los enuncian) utilizando los signos mediante los cuales la institución adquiere el significado de representar el patrimonio histórico y arqueológico a través de los textos (sean estos *icónicos*, *indiciales*, *simbólicos* o su combinación) que así lo expresan. Los mismos, además, tienen la característica de proponerse fundamentalmente como textos narrativos. Siguiendo a U. Eco (1979:79), se puede sostener que estos grupos textuales contienen instrucciones para su interpretación (“sistemas de instrucciones orientadas hacia el texto”). Quienes producen esos grupos textuales, entonces, prefiguran *lectores modelo* en su construcción.

La información vertida en los objetos, en tanto enunciado debe tener una valoración ideológica, con lo cual me refiero a que el criterio de dicho relato no debe estar al margen de una investigación que de cuenta de las connotaciones socio-culturales inherentes a los mismos (más aún pensando en museos que cuentan costumbres y usanzas del pasado). ¿Cómo dar cuenta de realidades de las cuales no existen indicios materiales para reconstruirlas, recordarlas o relatarlas? Éste es uno de los interrogantes a los que contesta la investigación sobre ese pasado y la forma de comunicarlo en el presente.

Administración/ Organización - Prácticas habituales e instituidas

En relación a este eje hay que remarcar que los museos en cuestión, como instituciones públicas. En las instituciones se desenvuelven gran parte de las interacciones cotidianas y se comparten significaciones que se reproducen en rituales y rutinas, en procesos de habituación. Por tanto, uno de los aspectos más llamativos a remarcar en el transcurrir en la vida institucional, es que muchos de esos procesos de habituación, luego se desbordan significacionalmente en otros procesos cotidianos. Quienes trabajan en estas instituciones realizan distintos

tipos de interacciones en las que se van configurando a sí mismos y hacia los demás. Para pensar dichas representaciones que se dan en las relaciones institucionales, podemos hacer alusión a que una persona es un signo, es una síntesis, efecto de una cadena de sentidos. Esta propuesta se sostiene en que los integrantes de la institución se comunican a través de representaciones de otras personas y grupos (otras instituciones) que, a su vez, las interpretan en un contexto determinado por las motivaciones, las necesidades, las funciones que de ellos se espera y las expectativas de ellos en relación a los demás. Este planteo inicial, es similar a la conceptualización del *self*, de E. Goffman, (2001). En relación a las representaciones sobre los demás, a sus roles, posiciones o funciones, aunque es cierto que “lo instituido” contribuye como un andamiaje (a pesar de que, en ocasiones, el sustento más firme se trate en las prácticas rutinarias o habituales) y la existencia de un manual o reglamento específico puede despejar el horizonte de dudas, mal interpretación de tareas o situaciones confusas. Sin embargo, actualmente no hay un reglamento para los museos investigados. Como pauta de identificación gráfica de jerarquías y funciones, también existe la herramienta del organigrama. En relación al Arqueológico, un entrevistado señala que es “... muy pequeño el museo como para tener un organigrama. Cada uno sabe la función que tiene que cumplir y punto. No es “la casona”, pero cada uno tiene su función establecida”.⁷

La conformación hacia “lo instituido” responde a cierta sistematización de la experiencia y a posicionar el objetivo/misión institucional en las representaciones de cada integrante de la institución. Los procesos de habituación e institucionalización comparten la necesidad de la actualización de la experiencia de trabajo y la interpretación de sí mismos (de los integrantes de la institución). Interpretación en la medida de su propia representación pero, también, de la representación de las acciones en las que se involucran.

La forma en que las acciones *habitualizadas* se van produciendo en las prácticas del museo y la coherencia (o incoherencia) que las mismas van proyectando en relación a los objetivos, las políticas, la historia de la institución,

implican relaciones comunicacionales que se proyectan hacia los públicos institucionales. En relación a esto, tienen vital incidencia en la *imagen*⁸ que la institución proyecta a los distintos públicos. Y justamente aquí es donde surge en interrogante: si en las diferentes propuestas y procesos comunicacionales presentes en los museos seleccionados hay deficiencias y problemáticas recurrentes, ¿la habitualización de las mismas implicará que no son pensadas como problemáticas comunicacionales y, por tanto, no se actúa en consecuencia para subsanarlas?

A modo de cierre

Pensar en cómo se significa al museo y cómo se significan los integrantes de los mismos, implica amplias consideraciones, sobre las cuales el presente artículo presenta sólo algunas, encaradas desde la mirada semiótica. Recuperar los discursos de los integrantes ha dado inicio a consideraciones conceptuales que demandan una continuidad en su desarrollo como la noción de objeto semiótico; la habituación/tipificación de procesos institucionales; el análisis de los *grounds* de interpretación y la problemática de la sistematización de lo instituido. Desde algunas representaciones que realizan sus públicos internos, he intentado desarticular la creencia de que justamente, por la cualidad de objetos semióticos que imprime a este tipo de instituciones “públicas”, “culturales”, “patrimoniales”; las mismas, al proponerse como enunciadas, comunicarían al margen de las personas que las integran y las actividades que ellas realizan.

El continuo, planteo y replanteo sobre los ejes funcionales que definen la actividad museológica, implica la reconstrucción de nociones enunciadas por sus integrantes mostrando algunas de las posibilidades combinatorias en las que se articulan las prácticas vigentes. El museo, como tal, tiene una significación diferencial por ser un contexto donde se circunscriben signos que sustituyen un determinado conjunto de elementos que, en particular, serían los representativos de la historia de la región. La investigación, como actividad museológica, sería la forma más adecuada y legítima de dar sentido a los recorridos.

La semiótica, luego del análisis propuesto, funcionaría como una metodología de traducción la cual, no descompone sino retoma partes para recrear procesos de sentido, interviniéndolos para hacerlos inteligibles y desnudando construcciones que implican infinitas semiosis vinculantes de ideologías, necesidades, intereses, experiencias, sentimientos, cualidades, materialidades y simbolizaciones que cruzan los procesos comunicacionales. Se comprende, con lo mencionado, que la relación triádica del signo peirceano, en ningún momento está desequilibrada, porque ninguno de sus elementos tiene más peso que el otro. Cada uno de ellos (interpretante, signo y objeto) es un signo en sí mismo, por tanto, introducen la teoría del signo *ad infinitum*. El planteo de la semiosis infinita, básicamente, se puede resumir en que el signo es una “apertura” a una infinita cantidad de construcciones que se generan en cada *interpretante* (Cfr. Magariños de Morentín). Cada una de esas construcciones, implican un cambio en la interpretación del significado, una “traducción”, son procesuales y dinámicas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, Rubén; ARRUETA, César; BURGOS, Ramón (comps.). *Sobresentidos: Estudios sobre comunicación, cultura y sociedad*. Ediunju. Universidad Nacional de Jujuy. 2007
- ANDACHT, F. *Self y creatividad en el pragmatismo de C. S. Peirce*. “La incidencia del instante presente en la conducta”. En: <http://www.unav.es/gep/AndachtUtopia.html>
- DUJOVNE, Marta. *Entre Musas y Musarañas: Una visita al museo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Bs.AS. 1995.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Ed. Lumen. España. 1987.
- GAGLIARDI, Armando. *Manual de normativas Técnicas para Museos: Investigación, redacción y coordinación*. Consejo Nacional de la Cultura. Ministerio de la Cultura. Caracas, Venezuela. 2005

GOFFMAN, Erving. *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu Editores. 2001

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan Ángel. *La semiótica de los Bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Editorial Comunicarte/Colección Lengua y Discurso. Argentina. 2008

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan Ángel. *Charles Sanders Peirce. Las tres tricotomías del signo. Desarrollos ejemplificativos: Peirce-Texto-Museo* (febrero, 2003). En: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Peirce-Texto-Museo.html#peirce>

MURIEL, María Luisa y ROTA, Gilda. *Comunicación Institucional: Enfoque Social de las relaciones humanas*. Ed. Andinas. Quito. Ecuador. 1980.

PEIRCE, Charles Sanders. *El hombre, un signo. El pragmatismo de Peirce*. Editorial Crítica. Barcelona. España. 1988. (Traducción de José Vericat)

PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la Semiótica*. (Traducciones de Collected Papers). Nueva Visión. Bs. As. 1974.

NOTAS

¹ Utilizo esta noción para referirme sólo a un grupo específico de artículos, sobre el cual cimienta gran parte de mi trabajo, tales como: “Una perspectiva peirceana del museo”. Juan Magariños de Morentin, noviembre, 2003; “Las relaciones posibles del objeto de museo”. Mirta Bialogorski y Juan Magariños de Morentin, setiembre, 2004. “Entre el recorrido y el entorno: el objeto en el museo. El caso del Museo de la Patagonia; la fundación de San Carlos de Bariloche”. Irene Silin, setiembre, 2004. (Los tres artículos se encuentran en <http://www.centro-de-semiotica.com.ar>)

² [1] Entrevista AL (Nota aclaratoria: las entrevistas están tipificadas por temática en relación a cada Eje. Las siglas en mayúsculas identifican mediante nomenclatura al entrevistado/a reservando sus nombres propios).

³ [1] Entrevista AS

⁴ [2] Entrevista AF

⁵ En C.P.2.228 “Un signo o representamen es algo que está para alguien en lugar de algo en cuanto a algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, un signo más desarrollado. Al signo que crea lo denomino *intepretante* del primer signo. Este signo está en lugar de algo que constituye su *objeto*. Está en lugar de ese objeto no en cuanto a la totalidad de sus aspectos, sino respecto de una especie de idea, que a veces he denominado el *ground* de la representación” Al respecto de esta última acotación, U. Eco (en Lector in fabula, p.42) agrega que “... el interpretante ya no es una idea, sino un segundo signo. Si subsiste alguna idea, ésta es la idea del segundo signo, que debe tener su propio representamen independientemente de esa idea. Además, la idea interviene aquí para reducir la haecceitas de ese objeto dado: ese objeto es tal sólo en cuanto se le piensa según determinado aspecto”.

⁶ [2] Entrevista AF

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁷ [4] Entrevista AS

⁸ Como he propuesto en *Sobresentidos*, (2007)

DEL METADISCURSO AL DISCURSO. ESTUDIOS GRAMATICALES

Raquel Alarcón

randi1@arnet.com.ar

Liliana Coutto

acu.ar.ius25@hotmail.com

Proyecto de investigación: La Gramática en fronteras (inter)disciplinares. *Del metadiscurso a los abordajes semióticos* (2010-2012)

Directora: Raquel Alarcón

Programa de Semiótica- FHyCS- UNaM

Palabras clave

Gramática – interdisciplinar – lengua española – estado del arte – enfoque interfaz – enseñanza – usos – dialecto misionero

Resumen

Este proyecto se encuentra en su primer año, para ser más exactos, en sus primeros meses de desarrollo y plantea una investigación básica-aplicada en el campo de la gramática y sus articulaciones con otras disciplinas colindantes (semiótica, análisis del discurso, retórica, alfabetización, sociolingüística, psicolingüística, pedagogía, etc.). La primera etapa propone actividades tendientes a actualizar el estado del arte y configurar un marco conceptual consistente de los avances teóricos en relación con los problemas gramaticales para fortalecer la formación de docentes investigadores especialistas en esta disciplina y encaminar los resultados a una segunda etapa de transferencia a las cátedras universitarias de gramática en las carreras de letras y portugués (en tanto contenido teórico disciplinar y como aplicaciones al campo de la enseñanza). Por otra parte, la inscripción del proyecto en el Programa de Semiótica, postula un abordaje transdisciplinar flexible y abierto a indagaciones que focalicen -desde las

dimensiones de análisis e interpretación del campo gramatical- las características de la **gramática en uso** del dialecto misionero como así también análisis comparativos con las gramáticas de las lenguas vecinales que se entremezclan/mestizan en los contactos socioculturales de la región.

* * *

La idea de analizar el lenguaje desde los textos utilizados por los usuarios de la lengua, los hablantes, no es nueva ni desconocida. Sin embargo lo novedoso y hasta atrevido es -si tenemos presente la cuestión de centro y periferia- proponer estudios gramaticales que respondan, dialoguen, enfrenten, compartan, disientan y se animen a sentar postura frente al peso del mandato de la RAE. Más aún si quienes proponemos este tipo de “aventuras gramaticales” vivimos nada más y nada menos que “en el corazón del MERCOSUR”.

Este proyecto se encuentra en su primer año, para ser más exactos, en sus primeros meses de desarrollo y plantea una investigación básica-aplicada en el campo de la gramática y sus articulaciones con otras disciplinas colindantes (semiótica, análisis del discurso, retórica, alfabetización, sociolingüística, psicolingüística, pedagogía, etc.). La primera etapa propone actividades tendientes a actualizar el estado del arte y configurar un marco conceptual consistente de los avances teóricos en relación con los problemas gramaticales para fortalecer la formación de docentes investigadores especialistas en esta disciplina y encaminar los resultados a una segunda etapa de transferencia a las cátedras universitarias de gramática en las carreras de letras y portugués (en tanto contenido teórico disciplinar y como aplicaciones al campo de la enseñanza). Por otra parte, la inscripción del proyecto en el Programa de Semiótica, postula un abordaje transdisciplinar flexible y abierto a indagaciones que focalicen -desde las dimensiones de análisis e interpretación del campo gramatical- las características de la gramática en uso del dialecto misionero como así también análisis

comparativos con las gramáticas de las lenguas vecinales que se entremezclan mestizándose en los contactos socioculturales de la región.

Los objetivos perseguidos van más allá de la simple enunciación y el análisis mediante abstracciones, se busca avivar el fuego potencial escondido en las brasas que subyacen en el uso cotidiano del discurso que los hablantes de esta región realizamos, cuyos orígenes bien pueden considerarse una torre de Babel si nos atenemos al sinnúmero de lenguas y pasados de las regiones del mundo que aquí confluyen. Estos objetivos son:

- 1) Instalar un espacio para los estudios gramaticales como disciplina en múltiples cruces con otros campos del lenguaje.
- 2) Construir un dispositivo metodológico para el tratamiento de la gramática en las cátedras universitarias y para el abordaje dialectal de la región.

Decíamos antes que es osado, frente al escudo que reza “limpia, fija y da esplendor”, acicatear a investigadores docentes y estudiantes en la reflexión sobre el propio discurso, en describir el propio dialecto, en dirigir la mirada hacia adentro en la que es probable que se descubran proveniencias insospechadas o no reconocidas, negaciones y sufrimientos causados en las primeras etapas de alfabetización por una lengua de entrecasa frente a la oficial y también cuestiones de desprestigio del propio registro o “tonada”, cuando nos contactamos con zonas centrales del país o con las formas que la escuela privilegia y que -la mayoría de las veces- están más cerca de aquellas que de las maneras de hacerlo de nuestra gente.

El abordaje que proponemos es de flexibilidad, es decir, que permita múltiples inquisiciones y variadas respuestas; que contemple y consienta usos considerados “erróneos”, giros y fraseos que de tanto transitar nuestras vidas en diálogos fronterizos- de acá para allá y de allá para acá, donde adentro es afuera y viceversa, donde todo empieza y acaba en un perpetuo movimiento- y no sólo por razones de límites, se han incrustado y han conformado nuestro “dialecto asperón y basáltico”, camblonescamente hablando.

La denominación y configuración del problema en el campo de los estudios del Lenguaje, de la semiótica y su injerencia en el perfil de la formación universitaria generan la necesidad de iniciar el estudio sistemático, sostenido y transdisciplinar para una actualización y profundización de las teorías científicas contemporáneas a partir de lecturas del estado del arte; enriqueciéndolo con conexiones, conversaciones e intercambios con especialistas de otros centros académicos y con la producción de materiales de transferencia a nuestras propias cátedras y a demandas de actualización de docentes del medio.

En estrecha articulación con la construcción del marco teórico referencial pretendemos encontrar o inventar un aparato operativo para una enseñanza funcional de la gramática (en textos y discursos) y para el estudio de la lengua de los misioneros y sus particularidades en los distintos contextos de uso. Estaremos atentos al asomo de alternativas para la concreción de proyectos formativos de tesis, de publicaciones y de otras aventuras intelectuales.

Lo anteriormente explicitado implica un enorme desafío. ¿Cómo lograr nuestros objetivos cumpliendo con lo que el estilo científico- académico demanda desde el canon y la ortodoxia? ¿Cómo difuminar las huellas de los investigadores cuando trabajamos desde la subjetividad del lenguaje?

¿Deberemos optar por algunos “recursos desaguentivadores que esconden la subjetividad”?, (Ciapuscio, 2003: 102). No tenemos seguridades absolutas, nuestro devenir es un “entrevero” de opciones; el pensamiento mestizo está acostumbrado a destejer la trama, bifurcar los caminos y abrazar otras orientaciones, otras maneras de resolver los problemas en conversaciones de cruce o en cruce de conversaciones.

Pero, amigos, no somos ingenuos. Nos estamos pertrechando. Nos venimos preparando para el viaje, poniendo a punto los conocimientos y entrenamientos académicos, lingüísticos, semióticos, pragmáticos y gramaticales necesarios (entre otros). Y estamos jugados a adquirir, procesar, integrar, mixturar lo nuevo (ajeno, extraño, exótico, inadecuado, intruso, etc.). Porque así somos, porque esta es nuestra factura. Porque nos consideramos capaces de lograr que lo

“oficial instituido” y lo “oficial nuestro” convivan en esta “frontera caliente” que sin embargo se escenifica en un “flujo vecinal pachorriento” que no alude, se aclara una vez más, únicamente a cuestiones de límites geopolíticos.

La reciente edición de la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2009) reinstala y reafirma la presencia de la R.A.E. y sus emblemáticos mandatos –cuyo largo aliento le viene desde el mil setecientos¹- en un territorio disciplinar que en las últimas décadas se ha visto cruzado por disputas y tensiones que, por un lado cuestionan y desplazan la hegemonía de la gramática en los estudios del lenguaje y por otro, la defienden y la sostienen.

En relación con la construcción del aparato conceptual, se pretende profundizar los momentos y postulados más significativos de los paradigmas científicos a lo largo del S XX y la posición de la gramática en cada uno de ellos. Un recorrido por el estructuralismo, el generativismo, la pragmática, la gramática textual, los estudios del discurso y sus principales referentes nos permitirán deslindes entre una gramática restringida (que considera básicamente las dimensiones fonética- fonológica, morfológica y sintáctica) y una ampliada o más abarcativa que incluye además las dimensiones lexical, semántica, textual y discursiva.

Las líneas de investigación tendrán en cuenta el camino trazado por Wittgenstein en sus tres tesis fundamentales acerca del lenguaje:

- 1- El significado de las palabras y de las proposiciones es su uso en el lenguaje.
- 2- Los usos se configuran en los juegos del lenguaje.
- 3- Los juegos del lenguaje no comparten una esencia común sino que mantienen un parecido de familia.²

Entonces, nos preparamos para asistir a estas disputas de legitimación entre una lengua viva, de textos dinámicos y discursos híbridos frente a una gramática oficial que se perpetúa en los sistemas de enseñanza a pesar de los esfuerzos de quienes pretenden instalar una perspectiva distinta.

Pero esas luchas en la arena del discurso importan un alto grado simbólico en el que también se pugna por imponer, deslizar, negociar, destituir significados.

Si entendemos que todos los lenguajes construyen sus significados y sentidos gramaticalmente, entendiendo por ello, sobre la base de un sistema de opciones y posibilidades de organización a partir del cual los usuarios “hacen su juego”, las categorías que vayamos construyendo podrán utilizarse para “leer” textos de otros campos y comprender los juegos de unidades en el montaje de una secuencia musical, pictórica, escénica, arquitectónica, las páginas virtuales, las gramáticas de los medios de comunicación, de la publicidad, etc.

Nos adentramos en un terreno de múltiples determinaciones adoptando la perspectiva de un enfoque interfaz y la puesta en funcionamiento de estrategias múltiples en tanto dispositivos que favorecen la integración, complementariedad, solapamientos, traslapes y correlatos.

Todos ellos con la intencionalidad de provocar articulaciones en distintas direcciones, estimular los estudios gramaticales en diferentes ámbitos. Algunos horizontes posibles son:

- Gramática en cátedras universitarias: articulación de las cátedras de gramática entre sí y de éstas con otras; producción de síntesis, resúmenes, reseñas, fichas, etc. que se traduzcan en materiales de cátedra; planteos problemáticos del aula que puedan transformarse en preguntas de investigación; revisión de una didáctica de la lengua y de la gramática desde los espacios de la práctica profesional docente.
- Gramática en la transferencia: acciones de actualización y perfeccionamiento para graduados de letras; formación de recursos humanos especializados en esta disciplina mediante tesinas de grado y de posgrado; realización de seminarios y foros de reflexión; publicaciones.
- Gramática en la investigación: desde este proyecto cada integrante del equipo procurará definir aspectos particulares o diferenciados en relación con sus expectativas y buscará articular gramática teórica y aplicada; gramática con retórica, con lenguas extranjeras, con alfabetización, con didáctica de la lengua; con literatura, con oralidad, con vida cotidiana,

con medios y tecnologías, etc. A su vez, cada dimensión gramatical podrá ser motivo de detenimientos y profundizaciones: fonética y fonología; morfología flexiva y léxica; semántica léxicográfica y lexicológica; sintaxis categorial y funcional; oraciones y enunciados. El trabajo empírico permitirá la configuración de corpus representativos, de archivos o bases de datos de las formas gramaticales de los discursos de la región.

- Gramática en la web: las posibilidades tecnológicas actuales para construir redes de intercambios fluida ya tiene sus materializaciones en los blogspots de ambas cátedras. La misma red nos permite el acceso a materiales de formación: programas de cátedras, publicaciones, novedades, etc.

Sabemos que el movimiento en los bordes se resiste a deslindes muy claros y definidos, por eso la vigilancia epistemológica es uno de los puntos que cuidamos para que en las conversaciones transdisciplinarias sigamos manteniendo la especificidad y, por otra parte, en el terreno metodológico tratamos de superar las descripciones estáticas y formales con experimentaciones abductivas, modelos probabilísticos donde el estudio científico se apoya en la única regla del juego que propone Peirce que es la ley de la libertad.

Nos situamos en una feliz encrucijada. Atiborrada de expresiones, fecunda en giros y fraseos, fértil y dispuesta en la gestación de textos y discursos. Permeable, elástica con las mixturas. Terreno ideal para satisfacer curiosidades e inquietudes, para abonar el trabajo intelectual con los ejemplos que el tapiz regional nos ofrece y combinarlo con una generosa cuota de creatividad, de tal modo que otros tejedores se interesen y se unan a la gloriosa e infinita tarea de investigar, estudiar y enseñar gramática, nuestra gramática de uso con rigurosidad científica y con alegría ética.

BIBLIOGRAFÍA

Giammatteo Mabel y Albano Hilda (2009): *Lengua. Léxico, gramática y texto. Un enfoque para su enseñanza basado en estrategias múltiples*, Bs. As. Editorial Biblos

Camblong Ana M. (2003): “Palpitaciones cotidianas en el corazón del MERCOSUR”, en *Revista AQUENO N° 1*, Posadas, Editorial Universitaria: 3-6

Di Tullio Ángela (1997). *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Bs. As. Edicial

Lotman, Iury, *Cultura y explosión*, Gedisa Barcelona 1998.

----- *La Semiósfera II*, Madrid. Cátedra. 1998.

Menéndez Salvio Martín (2006): *¿Qué es una gramática textual?* Bs. As., Litera Ediciones.

Real Academia Española (2009): *Nueva gramática de la lengua española. (2 T)*, España, Espasa libros.

Wittgenstein, Ludwig (1975) *Tractatus Logico-Philosophicus*, 14ed. Madrid. Alianza Universidad [1a ed. 1929].

----- (1988) *Investigaciones Filosóficas*, Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM México, [1a ed. 1954].

NOTAS

¹ La Real Academia Española data del siglo XVIII (1713).

² Sobre la base de lo que se conoce como “el segundo Wittgenstein”.

ALFABETIZACIÓN SEMIÓTICA. INSTALACIONES EN LOS UMBRALES

Raquel Alarcón

randi1@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Alfabetización semiótica en los umbrales (16H246: 2008-2010)

Directora: Mirta Raquel Alarcón

Co-directora: Ana María Camblong

Programa de Semiótica - FHyCS - UNaM

Palabras clave: umbrales escolares- alfabetización semiótica- experiencia cotidiana- continuidad- oralidad- instalaciones y artefactos indiciarios- intervenciones docentes- traducciones- enunciados alfabetizadores

Resumen

La problematización de los procesos de aprender y enseñar lengua escrita comprendidos como semiosis, nos lleva a preguntarnos acerca de cómo abordar la alfabetización inicial en los espacios de umbrales escolares mestizos con métodos/ estrategias/ intervenciones que propicien la continuidad entre el universo escolar y las semiosferas familiares y sociocomunitarias a partir de la descripción y el análisis de sus dinámicas en tanto proceso y producto de tramas de intercambios semióticos. Aplicación empírica al caso Misiones.

Esta investigación se configura como tesis del doctorado en semiótica (CEA) y en esta ponencia se presentará una síntesis de los resultados logrados.

* * *

Encuadre del proyecto

Nuestra experiencia investigativa en el campo de la alfabetización inicial cuenta con un extenso y sostenido recorrido en sucesivos proyectos de investigación y de transferencia, compartidos con equipos dirigidos por Ana María Camblong. Este proyecto en particular, que lo propusimos para el lapso de 2008 a 2010, tenía como objetivo final la producción de la tesis doctoral en semiótica, la cual ha sido presentada, evaluada y defendida el 24 de septiembre (a 12 días de esta presentación) con el título: “Alfabetización semiótica en los umbrales escolares. Cita en sitios de borde.” Desde el título podemos advertir la inscripción del problema en la semiótica, en los espacios escolares de iniciación y el carácter de invitación/apelación a situarnos en las dinámicas fronterizas.

Experiencias en torno de la tesis

La producción de la tesis discurrió por despliegues teóricos, epistemológicos, empíricos interconectando voces, experiencias alfabetizadoras y ecos de otros decires que se atraviesan y entrecruzan instalándose en el centro de nuestras reflexiones, sin dejar de ser por ello, habitantes de los bordes. Intentamos invitar-nos en cada pliegue a configurar otra/s orilla/s que vuelven a invitar a cada cual a dibujar sus gestos, a traducir selectivamente la pluralidad de asociaciones, a continuar pensando.

Nuestros estudios e inquietudes podrían resumirse/aglutinarse en el propósito de **configurar una pragmática alfabetizadora** para experimentar **semióticamente** los procesos de aprender a leer y escribir en los universos interculturales mestizos, sostenidos en la continuidad de las interacciones dialógicas de la vida cotidiana.

La propuesta entreteje un abordaje **transdisciplinar** desde la Semiótica y su capacidad heurística de favorecer el estudio de los entrecruzamientos discursivos insertos en las tramas socioculturales e histórico-políticas, mediante la construcción de matrices epistemológicas, conceptuales y metodológicas que dan

forma a un desarrollo y puesta en discurso intentando múltiples juegos con los signos.

El objeto-problema “alfabetización semiótica” va configurándose en torno de una ingeniería de conceptualizaciones, dispositivos, preguntas, recursos, artefactos, modelizaciones, operaciones cuya conjunción y especial disposición se constituyen en postulados de base que queremos re-instalar en este nuevo pliegue de socialización.

El diseño y montaje de ambientes alfabetizadores para y en los umbrales escolares de espacios mestizos, se constituye en potencia que moviliza nuestra acción, colocándonos en un escenario *inter*, de mezclas, desclausurado, movedizo, cambiante, desconcertante y paradójico. Ahí nos instalamos para escuchar, interpretar y aprender los sentidos de los diálogos primarios, familiares y vecinales, con una pretensión no siempre lograda, de atrapar y de adueñarnos un poco de la fuerza exotópica para que el encuentro del niño con los lenguajes que ostentan las semiosferas escolares no lo exponga a violentas limitaciones de sus desempeños semióticos. El aula es, en esta investigación, el foco de análisis., espacio heteroglósico absolutamente imbricado en la compleja red de determinaciones mutuas.

Tres conceptos clave en el enhebrado de nuestros **pensamientos** han sido: **instalación** – **artefacto**- movimiento **tríptico** que permiten penetrar las fronteras de mundos complejos insertos en complejidades mayores, a la vez que, posibilitar ininterrumpidos y próximos ensambles conocidos-conociéndose-por conocer.

En la instalación teórica los artefactos conceptuales que recortamos son: **integralidad** y **continuidad** como orientadores de la comprensión y el análisis de los múltiples universos que se conjugan en nuestros andares como mundos particulares, delimitados, diferenciados, pero también articulados, en conexión, con sus **fronteras** encontradas, difuminadas, alteradas, ensambladas. El concepto teórico de **frontera**, en su más amplia acepción, permite asociar la problemática que nos interesa con otras esferas: geopolíticas, ideológicas, disciplinares, tecnológicas, teóricas, locales, globales, prácticas, éticas, estéticas, etarias, de

género, etc. y suponer a los bordes como espacios de permanente conversación, negociación, corrimientos de sentidos, virtualidad de cambios, replanteos, transgresiones, resolución diferente del problema de lo correcto, trazos de nuevos límites; en fin, la posibilidad de ensayar “otro” u “otros” modelo/s. En las superficies fronterizas se activará el dispositivo estratégico de la **traducción** a partir de los movimientos de la **diferencia** que se ponen en escena, donde es plausible el establecimiento de límites, marcas, deslindes, operaciones de **discontinuidad**.

El punto de arranque –que se transformó en una línea continua- ha sido la necesidad de construir una **instalación epistémica** adonde poner en conexión las dudas sobre el conocimiento, la posibilidad de conocer y el orden del discurso apropiado para pensar con claridad. Sin pretensiones de profundizar en un ensayo filosófico ni epistemológico, el pragmatismo peirciano, la lógica spinoziana de la relación conativa y el giro lingüístico wittgensteiniano hacia las formas de uso cotidiano, fueron dándole asidero a conjeturas e inferencias probables, a sospechas indiciarias.

Investigar el carácter semiótico de los procesos alfabetizadores implica entrar con nuevas lentes en un terreno que tiene un prolífico estado del arte, cuyo conocimiento es el paso insoslayable propuesto como des-instalación. Un escrutinio de las prácticas mediante los cuadernos y libros escolares, las escrituras de niños alfabetizados (durante un ciclo escolar) y las voces de maestras alfabetizadoras fueron un buen anclaje para traer al ruedo la historia de los métodos y su vigencia en los modos de enseñar y aprender en las escuelas. Esta aproximación recurrió a los antecedentes de las investigaciones en el campo y a sistematizaciones y resultados de nuestros propios trabajos.

Para cartografiar operativa y discursivamente la cronotopía de la umbralidad alfabetizadora, configuramos la **instalación áulica**, polisémica, móvil y cambiante, donde la creación de una atmósfera, clima o ámbito se potencia con **artefactos** estratégicos dispuestos oportuna y tácticamente. De modo que interpretamos la continuidad de los sucesos a partir de deslindes o estadios de las

dinámicas semióticas de la alfabetización: conversacional, de enunciados entramados, de escrituras autónomas; cada uno de estos momentos con montajes y operaciones particulares.

Tomaremos los ejes de este tríptico cartográfico para sistematizar la propuesta.

1) **Momento Conversacional**

Llamamos así al estadio inicial del proceso alfabetizador, al ingreso, a la entrada en el ámbito adonde el niño empieza a instalarse. El reciénvenido es recibido con todos los caminos de la conversación abiertos y un conocimiento y aceptación –de parte del alfabetizador- de las reglas básicas de su juego: actitud y capacidad de escucha; consideración del otro y sus diferencias; atento cuidado del clima; apertura a las formas de la vida práctica y cotidiana: expresiones dialectales, sentido común, acento coloquial, humor; vigilancia atenta a lo no verbal: movimientos, cuerpos, desplazamientos, gestos; relevancia de la pertinencia de los silencios; atención a las variaciones sutiles de la dimensión indicial de los signos; aceptación y acompañamiento a los ritmos desacostumbrados; alta valoración del relieve fático de las constelaciones (contactos, palmoteos, guiños, sonrisas).

Conversar es en esta etapa la opción para atraer, traer y poner en el centro el interés por el otro, priorizar los bordes menos atendidos, orientar la atención hacia la vida cotidiana del universo niño. Universo organizado y aprendido a través de protocolos vitales: comer, trabajar, jugar, celebrar, desplazarse, colaborar, cocinar, escuchar radio, mirar la tele, cuyo conocimiento lo envuelve en la lengua en que el grupo lo entrenó permeada por las culturas contemporáneas complejas, fragmentarias, heterogéneas y dispersas de los medios y las tecnologías. En esa lengua y en sus mixturas ellos podrán conversar. Desde esa lengua el alfabetizador podrá traducir si está preparado en estrategias que tengan en cuenta el acervo semiótico-lingüístico de los niños que acceden al umbral escolar.

Las experiencias que mejor responden a la creación de ámbitos impregnados de fluir conversacional son precisamente aquellas que exhiben su potencialidad sígnica en las fronteras: los dispositivos **lúdicos**, gráficos y **audiovisuales**. Juegos e imágenes se vuelven **artefactos** que ayudan a sostener la semiosis, la continuidad de los **relatos** que atraviesan y desdibujan lindes.

La teoría triádica del signo (Peirce) justifica nuestros itinerarios tras la **fuerza indexical** de los índices en tanto coacción o fuerza compulsiva que une dos porciones de experiencia; agita la conciencia semiótica de una imagen o rasgo del objeto o suceso; produce sensación de acción, choque, colisión; “shock”; su acción depende de la asociación por contigüidad; pone en contacto con los sentidos y la memoria; predomina en algunos géneros y formatos de los diálogos familiares y vecinales; desde su condición de segundidad contiene rasgos que lo conectan con la primeridad y potencia relaciones fenoménicas de terceridad.

Priorizar la presencia y la acción de la fuerza “hipnotizadora” del índice en el montaje de las instalaciones conversadoras mediante la disposición de artefactos que asocian con la experiencia, que arrastran los sentidos del afuera y la identificación/ recreación –a partir de objetos, lugares y hechos- de referenciales familiares que se vuelven compartidos y conocidos para todos, supone la detección en los entramados colectivos de los **protocolos**, esto es, los modos y ordenamientos de las dinámicas de supervivencia de la vida cotidiana. Los protocolos se aproximan con la conversación, hacen colindar sus bordes con las semiosferas del aula y al volverlos blandos, dúctiles, porosos, colaboran en la producción de un nicho ecológico cuyo clima estará siempre marcado por “el recuerdo de otro haber-sido-o-estado-dentro y por la anticipación de una última [próxima] envoltura” (Sloterdijk, 2006: 183), es decir, en términos bajtinianos que el mundo dado imprime huellas y hace sonar ecos en el creado.

La invasión del lenguaje dialectal y el fluir conversacional se hacen rutina bajo la meticulosa y atenta escucha del docente, quien le da cierta organización a los recorridos materializándolos en diagramas, en esquemas expandidos, en tramas discursivas bajo las que se respiran los mundos recreados. Y el halo que

semiotiza la instalación es el lenguaje cotidiano dicho en las formas más o menos habituales de sus praxis. El entrenamiento en el desempeño conversacional mejora poco a poco la cooperación interpretativa para navegar cada vez más hábilmente en el agitado mar de la significación y acompañará en la base de todo el proceso de aprendizaje.

2) Momento de enunciados entramados

Una práctica de la enseñanza basada en “**textos–enunciados**” difícilmente pueda adquirir los pasos de un “método” en el estricto sentido de la didáctica formal. Por esta razón en las experiencias trabajadas en la investigación se modelizan o delinean alternativas abiertas para la observación y el estudio de este momento.

La necesidad de apropiarnos de la materialidad y la encarnadura de los enunciados, encuentra sustento y rigurosidad en los desarrollos de Bajtín acerca de la problemática de los géneros discursivos. De él devienen los siguientes postulados:

.- Si compartimos la premisa de que “aprender a hablar quiere decir aprender a construir los enunciados”, vamos a comprender alfabetizarse como **aprender a leer y escribir enunciados en formas genéricas típicas**.

.- Acceder a las marcas de **tipicidad** de los géneros (situaciones, temas, contactos, circunstancias) que cada esfera ha estabilizado a partir de los usos que el lenguaje tiene en las interacciones que la constituyen, demandará una observación y escucha atenta de los enunciados en sus recurrencias temáticas, estilísticas y composicionales, lugar de ecos, reflejos y matices de otros enunciados con los cuales se relacionan por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva.

.- La variedad de los géneros se determina por la situación discursiva, las posiciones en la trama social, las relaciones personales y de parentesco, los roles familiares, las actividades laborales, las rutinas, los rituales, los espacios, las fiestas, las catástrofes, los miedos, etc., el amplio espectro de las **experiencias**

cotidianas en las cuales adquieren forma géneros como: saludos- despedidas- felicitaciones- deseos de toda clase- preguntas- comentarios acerca de la salud, de los negocios, del tiempo- consejos- alabanzas- aprobaciones- fórmulas de admiración- reprobaciones- injurias- maldiciones- advertencias- insultos- pedidos- recomendaciones- órdenes- invitaciones- blasfemias- frases o exclamaciones de función fática- onomatopeyas –interjecciones - gritos etc.; y sus estilos van desde la seriedad y la preocupación hasta el sarcasmo, la ironía, el humor y el “hablar por hablar”.

.- Un alfabetizador entrenado en el rol de **traductor de sentidos** desarrollará criterios para justificar la potencialidad de un enunciado en sus dimensiones lingüísticas, discursivas y semióticas.

En las complejas tramas de discursos heteroglósicos se enredan los enunciados que las constituyen y el “alfabetizador conversador y escucha” se transforma en **cazador de enunciados**. Otro desplazamiento de traducción cuyo valor se mide según ese resto de sentido, ese plus de lo irrecible que implica asumir también la intraducibilidad.

La elección del **enunciado alfabetizador** devenido en **primer texto escrito** que los niños habrán de manipular, experimentar hasta el detalle, desarticular y volver a componer para insertarlo en cadenas discursivas tiene características que lo hacen propicio para el umbral.

Los niños se familiarizan con ellos, ya sea por el trabajo reiterado, por la repetición de sus sonidos, por las combinaciones múltiples que pueden encontrarles, por los juegos o los diagramas expandidos y precisamente, por ser partes de una arquitectura de sentidos generados desde los entramados conversacionales y puestos en texto escrito.

Su cercanía a las semiosferas familiares ponen cerca del alfabetizador los modos en que aprendieron y se entrenaron en los lenguajes nativos, en las operaciones básicas de la cultura, en las maneras de marcar deslindes y diferencias, en las dinámicas de los aprendizajes que sin duda traen instalados en sus universos.

En estas experiencias las conceptualizaciones de frontera desplazan los sentidos cósmicos y globales a la acepción de “frontera detalle” en la separación de palabras, en el encuentro de sílabas y letras, en los permisos y las restricciones de las reglas del juego. Estamos poniendo de relieve los aspectos más lingüísticos de la propuesta, pero sin perder de vista que el enunciado está fuertemente eslabonado en la cadena discursiva de la cual fue cazado.

Empezar a escribir ha de ser entonces, **continuar diciendo**, significando, simbolizando, con un nuevo y sofisticado **mecanismo** que tiene sus propias reglas lingüísticas, discursivas y semióticas. Cada usuario de este nuevo lenguaje impondrá sus ritmos inestables, demorados, inseguros, intermitentes, agitados, pautando la paradójica alternancia de los aprendizajes en continuidad y discontinuidad.

3) Momento de autonomía para las primeras escrituras

En este momento recurrimos a las categorías del cuerpo conceptual derrideano para sostener el montaje y desmontaje de aulas alfabetizadoras hospitalarias donde la textualización comienza a tomar forma de escritura en los bordes de la oralidad. La tensión del paso- traspaso hace estallar todos los sentidos y los sinsentidos de los rituales de iniciación en la corporización máxima de la relación saber-poder.

Extraemos de la “caja de herramientas” conceptuales algunas derivas para proceder operativamente en los bordes de la escritura incipiente que se instala en este tercer momento del proceso. Entender a la escritura como juego de la diferencia, como oposición entre presencia y ausencia, hace posible abarcar alternada o simultáneamente los dos lados (o más) de la frontera; las primeras escrituras nos sitúan en el horizonte del fonema y del “gramma”, del índice y del símbolo, del escribir y del leer, en acercamientos que autorizan y legitiman mezclas, cortes, injertos, sobrebordados, hilados, insistencia, huellas, marcos abiertos, explicitaciones, microscopio, borradores, tachaduras, demora en los márgenes, interpretación como suspensión de certezas, oscilación entre

posibilidades. Escribir como experiencia de entramado textual donde “todo artificio vale”: impresiones en cualquier superficie donde se pueda dejar marcas o huellas -el pizarrón, tablillas, el piso del patio, papeles de todo tipo, arena húmeda, tierra, masa, cáscaras, etc.- con materiales que permitan trazos -tizas, dedos, palitos, tintas vegetales, materiales en contraste (plastilina, papel, recortes, telas, lanas), además de los clásicos y habituales de la tecnología de la escritura-, y los sentidos expandiéndose en constelaciones, diagramas, números, dibujos, primeras letras -hechas por el docente y por los niños-. La superficie marcada es huellas, vestigios, pliegues de otras telas y otros sentidos.

El niño va ingresando en esta práctica desde su decir oral hacia los intentos, pruebas, ensayos, reiteraciones. Se vislumbran estos movimientos en las escenas de las instalaciones analizadas: escrituras titubeantes en los trazos pero fuertemente apoyadas en el sentido de las imágenes seleccionadas por ellos; historietas mudas a las que logran ponerles letra (en los globos) interpretando las situaciones de enunciación y asumiendo discursivamente el lugar de otro/s; fotografías de experiencias compartidas (un paseo) disparan descripciones y relatos desde la memoria y las sensaciones de alegría recuperadas; empalmes con otros textos que invitan a escribir o con escrituras de otros que desafían a leer, primero en la intimidad del aula y luego en escenarios públicos escolares y comunitarios.

Cuando un niño llega a la escritura autónoma y escribe sus primeros pensamientos dejando impresas huellas, marcas, logros de movidas en el tablero de la significación y del sentido, ella (la escritura) es una invitación, una cita a mirarla con asombro para advertir, sentir o percibir el rumor del proceso previo, el movimiento turbulento, convulsivo, apasionado, insistente pero imparable que se manifiesta en ese producto como continuidad de un sentido que antes de estar instalado en el niño lo estuvo ya en la trama cultural que lo conforma. Y ahora él saca afuera lo que le vino de afuera, pero ya con un nuevo procesamiento y re-ensamble intersubjetivo. La aparición de una idea impresa: dibujo-palabra, comentario, relato, diagrama, injerto, bordado, etc. es decir, todas esas escrituras

que hemos atrapado en nuestro análisis (y las que quedaron afuera) son resultado de una potencia aquietada, de una “**previa**” que movilizó instalaciones, que ajustó el propósito y la intención a las reglas del juego apenas aprendidas, “aprendiéndose” en ese uso arbitrario, particular, riguroso, reglado y sofisticado. Y así cada niño ante la invitación de escribir libremente pone a funcionar la máquina en su propio ritmo, con la velocidad que puede, en la frecuencia que soporta y con la complejidad única que supone la idea propia. Unos avanzan rápidamente por los renglones de papel, de tierra, del piso o lo que fuere; otros trastabillan, se toman pausas mientras piensan, desisten, buscan ayuda, arremeten una y otra vez, desesperan, y cuando logran ver su propia voz interna (pensamiento-interpretación-conciencia semiótica) puesta en texto (voz gráfica con sentido) buscan la aprobación del maestro, quien hace la contraparte, lee, completa, complementa, ayuda a respirar, festeja, refrenda. Fiel-infiel al mandato de estar acompañando en el umbral.

Pieza clave en estas operaciones es el alfabetizador-intérprete, traductor que refrenda, lector que interpreta lo no dicho, anfitrión que va ansioso a la cita y encuentro con las “primeras escrituras”, cuya adquisición postula un dispositivo “que va de paso”. Frente a esos primeros textos balbuceantes, una buena interpretación festeja y contrafirma; no le teme a la traducción del sentido, prohíbe la censura, censura la prohibición. Es testigo alegre de la “atestación” de quien está escribiendo, dejando huellas de memoria. Acepta la invitación de cada texto a desbordar y border de nuevo. Destapa, busca lo que respira por debajo. Suplementa. Raspa, injerta en la superficie escrita, reescribe. Apuesta a la sobrevivencia errante de los primeros trazos. Y lo hace sobre el riel de la conversación con el niño. Va tras la sobrevivencia errante de acontecimientos de lengua que se presentan como enigmas adonde sobrevienen otras inclusiones: geográficas, históricas, culturales, que aseguran el clima, que traen olores de otros bordes instaurando un cara a cara, un cuerpo a cuerpo, un voz a voz y letra a letra con (la lengua de) el otro.

En síntesis, el acontecimiento de aprender se sostiene en **inteligentes operaciones alfabetizadoras** en cada momento del itinerario y del paso por un umbral: atenta **escucha**, suspicaz **caza** de **enunciados**, amorosa **refrenda**.

La escritura como lenguaje que complementa y enriquece no es un instrumento que el niño monitorea o maneja desde fuera, sino algo que empieza a constituirlo y que le concierne desde el momento en que se ha convertido en experiencia de vida. La **estancia en escritura** enriquece su **estancia en lenguaje**, su **estancia semiótica** en el mundo. Los umbrales comienzan a transitarse con pasos más seguros porque el estar con los otros, en lenguaje, en pensamiento, en insistente potencia avizora mayor productividad semiótica del discurso y un ejercicio democrático del saber compartido.

No es casual que el término *ethos* se traduzca **estancia**, lugar donde se mora, asociado a lo cotidiano, habitual, al círculo de lo ordinario, al mundo donde estamos con los otros. Ámbito abierto que deja aparecer - contiene y preserva - el advenimiento de aquello que le toca al hombre y en su venida se detiene en su proximidad, alentando la potencia y la acción.

No proponemos “dar vuelta la página” (sería cometer la misma imprudencia que criticamos) sino reescribir, re-instalar una política hospitalaria que habite en los bordes de los mapas geopolíticos, de las ciencias y las disciplinas, de la oralidad y la escritura, de lo público y lo privado, del que aprende y del que enseña. Desde este laboratorio donde todo está pasando todo el tiempo, aun en la quietud aparente, explicitamos nuestra intención política de contribuir al debate en la definición de líneas de Políticas lingüísticas y a la toma de decisiones tendientes a procurar modificaciones en algún aspecto, especialmente en el ámbito de la alfabetización inicial. Nos hemos encontrado con la factura semiótica de la alfabetización. Instalamos una cita para buscar, rebuscar, interpretar e inventar movilizados por la convicción de que en ese acercamiento infinitesimal siempre habrá espacios para un nuevo signo, para un pensamiento más.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón M. Raquel (2010) “Alfabetización semiótica en los umbrales. *Cita en sitios de borde*” Tesis doctoral, CEA, UNC, Córdoba.

EL VIAJE: UNA EXPERIENCIA NARRATIVA EN LA LITERATURA MISIONERA

Noelia Albrecht

nokya81@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Autores de la región Misionera

Directora: Mg. Silvia F. de Zink

Co-director: Mg. Javier Figueroa

Facultad de Humanidades y Cs. Sociales, Sec. de Investigación y Postgrado,
UNaM

Palabras claves

Memoria – viaje – desplazamiento – toponimia – inquietancia – biografía –
autobiografía – crónica

Resumen

En nuestro trabajo analizaremos el viaje como una experiencia que necesita la recodificación del lenguaje. En consecuencia, puede adquirir diversos formatos: Textos biográficos, autobiográficos, memorias, crónicas, entre otros dan cuenta de algunas de las variantes posibles. El viaje puede resguardar la experiencia familiar del olvido. Es necesario recordar y escribir sobre los orígenes para conservarlos. En ocasiones, se trata de un periodo de autodescubrimiento y en otras, el cuerpo del otro demanda un recorrido. Alvar Nuñez Cabeza de Vaca en “Sumido en un verde temblor” de Nicolás Capaccio, invade territorios y los funda mediante su labor doble de Conquistador.

La experiencia también puede ser virtual. Los “Diálogos de amor por Chat” de Olga Zamboni demuestran como la mediatización le permite al sujeto desplazamientos en los que la imaginación adquiere un rol fundamental para la autoficción.

Múltiples razones llevan al ser humano al nomadismo. Stricker es un viajero infinito que descubre Islamabad en París. Según Virilio los hombres crean mapas mentales que unen los espacios que forman su topofilia y que llevan consigo pese al sentimiento de inquietancia.

En consecuencia, la identidad se torna múltiple, intercambiable y fragmentaria por lo que, se la percibe como resultado de una constatación propia y ajena. Podemos ser lo que imaginamos y es allí cuando la ficción cobra un rol protagonista porque nos permite vernos y analizarnos como otros. De este modo, los autores anteponen el umbral para crear y crearse. Las palabras construyen su relato y a sí mismos.

* * *

Para iniciar este trabajo me gustaría señalar los conceptos que guiaran la reflexión. Ellos son: memoria- viaje- desplazamiento- topofilia- inquietancia- biografía- autobiografía- autoficción y crónica.

El viaje ha adquirido a través de la historia de la literatura una importancia primordial constituyendo géneros específicos. Textos biográficos, autobiográficos, memorias, testimonios, entre otros dan cuenta de algunas de las variantes posibles con las que cuenta un sujeto cuando desea relatar sus experiencias. Los cronistas, biógrafos, etc. son escritores concientes de que nuestras existencias son simbólicas y están mediadas por el lenguaje. Debido a ello, la narración es una forma natural de compartir vivencias. Para el análisis de esta temática abordaremos textos que pertenecen a la literatura misionera de los años noventa hasta la actualidad.

En un mundo que tiende al nomadismo y desde un continente que se forjó con extranjeros, el viaje forma parte del pasado y del presente. Viajar puede convertirnos en inmigrantes, desplazados o nómades. En consecuencia, la

narración se presenta como un refugio necesario para la memoria y de esta manera, se reivindica lo que se dejó atrás.

Dentro de la gran variedad de textos producidos en relación a lo biográfico nos encontramos con textos que reconstruyen la historia de la inmigración familiar. Lidia Bischoff escribe *“La tierra elegida”* y documenta con fotografías la llegada de sus abuelos búlgaros a Brasil y posteriormente, a Misiones. Sus memorias, pese a que son particulares, señalan un ejemplo del pasado latente que se valora en su gesto de preservación. El libro es producto de esa nostalgia que considera que aquellas experiencias no pueden olvidarse y que es preciso difundirlas.

Las incertidumbres respecto al futuro llevan a los sujetos a tomar decisiones trascendentes. Son esas elecciones las que se conforman en anécdotas que dan cuenta de experiencias propias y ajenas. En ocasiones, se trata de un yo testigo y en otras de un yo protagonista. Los constantes desplazamientos se justifican por circunstancias externas. En un primer momento, la guerra y posteriormente la búsqueda de tierras prosperas. Estos cambios determinan la personalidad de los sujetos. De Toro reflexiona sobre las identidades múltiples y sobre la imposibilidad de determinar un origen único. Él asegura: “Las identidades entran en un diálogo, son confrontadas, intercambiadas, y, por lo tanto, están siempre en proceso de ser contaminadas en relación a un origen dado.” (De Toro/2002/6) La imposibilidad de establecerlas nos demuestra que el cambio y la adaptación a los nuevos espacios son procesos de memoria y olvido. Cada sujeto posee una historia particular para contar y la necesidad de mantener las tradiciones, los recuerdos hace que la comparta con otros.

Las memorias de inmigrantes constituyen uno de los géneros que adquiere cierto auge en momentos de inestabilidad social y por ende, identitaria. La narración de sus luchas por sobrevivir y progresar en un país diferente ayudan a superar los momentos de crisis. De este modo, la literatura relata la historia de la población de la provincia y de allí deriva su importancia.

Bajo el título “*Puñado de Nostalgias. Relatos del ayer*” Andrea de Mestas Núñez publica una obra que para ella es: “un modo de revivir nostálgicamente el tiempo ido.” (Mestas Núñez/ 2003/7) Posteriormente reconoce que, al poner sus memorias por escrito, eterniza las experiencias. Relatos de sus hijos, alumnos, amigos, e incluso su marido constituyen la obra. La caracterización de sus personajes se consolida en la unión con los países vecinos. En ellos, la híbridez cultural se observa en sus físicos, los nombres y obviamente, el lenguaje. Su deseo de reflejar lo real crea la necesidad de testimoniar, con la mayor fidelidad posible, las anécdotas. De este modo, se pretende un realismo mimético. Sin embargo, coincidimos con Cueto cuando asegura que las normas de lectura de relato se hallan contenidas en el. Por lo tanto, cada lector es libre de leer la obra como ficción o no.

Fanffani y Manzini señalan la dialéctica lejanía/cercanía para referirse a quienes habitan otras tierras y sienten que el extranjero ha viajado con ellos. No importa si el extranjero se sitúa en la vecina orilla o en otro continente. Esta indeterminación los hace sentirse extraños en cada lugar que se visita puesto que, siempre se está cerca pero también lejos. A la situación de inmigración debe sumarse, en estas tierras, la influencia de los países limítrofes para reconocer que las identidades son mutables.

Hemos abordado obras que comprenden el viaje como experiencia personal en pos de conseguir trabajo, escapar del peligro u construirse un hogar. Ambas autoras destacan su fidelidad hacia los acontecimientos relatados. Sin embargo, es preciso aclarar que estas son el resultado de una elaboración artística por lo tanto, el realismo deseado no es más que un producto del lenguaje.

En “*Pobres, ausentes y reciénvenidos*”, Rodolfo Capaccio desarrolla a través del lenguaje un narrador testigo que observa, re-crea y crea lo que sucedió pero también, lo que sucede. Los personajes reivindican identidades y costumbres diversas que se comprenden por medio del nombre o la pertenencia a un grupo social o étnico. De este modo aparecen los estereotipos aunque también hay lugar para las diferencias.

La identidad de los personajes se plantea en relación con quien es él receptor en cada momento. Se será alemán, brasilero u argentino de acuerdo a las conveniencias del momento. La identidad se torna un rol intercambiable, múltiple, puesto que se sabe producto de una construcción fragmentaria. En ocasiones, seremos lo que imaginamos ser y es allí cuando la ficción cobra un rol protagonista porque nos permite vernos y analizarnos como otros. En efecto, la literatura da espacios a las preguntas y a las posibilidades.

El escritor necesita del lenguaje para poder iniciarse en el juego de la ficción. Las palabras le brindan autonomía para construir su relato, pero también para construirse a sí mismo con el lenguaje que cotidianamente utiliza. Solo así puede anteponer el umbral para inventar e inventarse. Leonor Arfuch define este procedimiento como autoficción. Por medio del cual, el autor y el personaje se van configurando en la práctica de la narración.

En *“Sumido en un verde temblor”* de Rodolfo Capaccio otros tipos de viajes son posibles. El autor sitúa a Alvar Núñez, Cabeza de vaca, cuando fue tomado como prisionero por un grupo de guaraníes. Durante el periodo de su convivencia el protagonista se presenta al lector como un conquistador de territorios y de mujeres nativas.

En las anotaciones, que Alvar realiza de su paisaje cotidiano, el lenguaje es altamente descriptivo sin abandonar la ambigüedad característica de su discurso. En ellas el sexo es visto y analizado como un viaje. El cuerpo del otro demanda un recorrido por parte de Alvar que siente que conquista esos territorios salvajes de otra manera. Como si se tratará de un continente o una localidad, el protagonista recorre, conoce e incluso se puede decir que funda una ciudad a través de su recorrido seminal.

El paisaje regional es descrito desde los ojos del extranjero pero a su vez, es la visión del que se ha afianzado al territorio. Al igual que los inmigrantes, él se sabe parte pero también se reconoce ajeno. Esta dualidad en ocasiones lo atormenta pero nunca se detiene a pensar en ello por mucho tiempo. Alvar es presente y el pasado aparece para ser re-escenificado en su nuevo espacio.

El cronista, el flaneur y el caminante disfrutan del peligro que implica lo desconocido. Perderse en el viaje puede ayudar a encontrarse espiritualmente. Quienes eligen el movimiento como forma de vida adquieren una identidad cosmopolita que necesita capturar nuevos paisajes y fundarlos a través de la palabra. La elección de viajar los diferencia de los protagonistas de las obras anteriores. Sin embargo, cuando la permanencia es obligada debido a la captura, Alvar busca disfrutarla y no sufrirla como un castigo.

Bachelard utiliza el concepto topofilia para señalar la relación que se plantea entre el sujeto y sus lugares de pertenencia. Esos sitios son conservados por la memoria asociados a las experiencias allí vividas. Por ende, pueden producir el deseo de volver o de no abandonarlos demostrando el cariño que se les posee. El crítico es contundente cuando afirma: “El espacio captado por la imaginación (...) es vivido. Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen.”(Bachelard/1992/28) En los relatos se perciben sensaciones y emociones que presentan al expedicionario como un cronista de la corona pero también como un personaje que extraña su terruño y lo compara, constantemente, con el que es obligado a habitar.

Olga Zamboni incluye en “*Poemas del caos*” sus “*Diálogos de amor por Chat*”. Los medios de comunicación son, sin duda, para el hombre postmoderno una compañía y la manera de conectarse con el mundo. Sus poesías relatan acontecimientos personales que pueden reconocerse sociales. En ellas, el Chat es la excusa para iniciar una conversación y temporalmente capturar la atención de alguien. Las innovaciones tecnológicas colaboran en otros viajes posibles. Zamboni no navega, ella se detiene, observa y luego escribe aquello que siente. De este modo, utiliza internet como un medio, una excusa para pensar los problemas de la aldea global. La poeta sabe que no está sola aunque la presencia de los otros no sea concreta y nunca pueda mirar los ojos de quien lee sus pensamientos. Ella se reconoce parte de un juego en el que la ficción se halla permitida. La importancia que esta adquiere se comprende debido a la necesidad de crearse a sí mismo como un ser atractivo.

Al viajero virtual lo mueve la misma curiosidad de examinar lo desconocido que al lector. Quien lee o dialoga se entrega a la experiencia de lo nuevo. Hay en ellos una aventura que se inicia que al igual que la lectura compromete el cuerpo y la imaginación. Ellos trabajan juntos para interpretar y disfrutar. El chat nos propone un espacio de invención y evasión que en otras épocas era propio de la literatura. A su vez, nos devela una faceta diferente de nosotros y por ende, nos ayuda a encontrarnos.

Harold H. Stricker dedica su vida a la medicina y a difundir el mensaje de Dios debido a su tarea como pastor. De acuerdo a ello, el viaje como misionero forma parte del trabajo demandado por sus profesiones. Sus viajes lo han llevado a lugares distantes por lo cual, la escritura se establece como una compañía. Paul Virilio sostiene que cada sujeto posee mapas mentales. Ellos acompañan su vida y le señalan el espacio que habitaba o habita. Cuando el sujeto viaja lleva consigo sus mapas, al punto de que puede percibir erróneamente que doblará en una esquina de Islamabad y se hallará en París. Cuando Stricker vuelve a Misiones, su tierra de nacimiento, se siente parte de ella pero esta seguridad es pasajera y vuelve a extrañar. El poeta escribe: “y luego yo/ (...) Mi inexistencia de vegetal desarraigado.” (Stricker/2004/14) Él debe convivir con esa constante contradicción. Ser nómada pero desear poseer un hogar al cual volver indefinidamente.

El que vuelve puede sentirse distante y este sentimiento es definido como inquietancia por Foffani y Manzini. Se es extranjero siempre y se vive en un espacio temporalmente. Debido a ello, se puede estar dentro pero también fuera y esta dualidad genera en los otros cierta indiferencia que es percibida y poetizada por Stricker

En su libro “*No lugares*” Augé asegura: “...nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos de referencia de la identidad colectiva han sido tan fluctuantes. La producción individual de sentido es, por lo tanto, más necesaria que nunca.”(Augé/2007/43) El acto

de escritura se constituye como una compañía que le permite al poeta explorarse y compartir sus vivencias.

La vida se forja en recorridos, desplazamientos y viajes que quedan plasmados en la identidad de quienes los han vivido. La narración de ellos implica un distanciamiento y la ficcionalización de las experiencias. Tomar conciencia de que la escritura es un acto de creación en el cual nos configuramos como deseamos o por el cual, brindamos una mirada de los otros es un acto que nos ayudara a comprender la responsabilidad artística del mismo. Sin embargo, no debemos olvidar que cuando narramos creamos, abrimos la puerta a lo posible.

El Chat lleva al extremo la imaginación, miente. Pero eso no significa que el yo de la pantalla sea menos verdadero que el de una obra memorialista. ¿Quien es más fiel a sí mismo el que inventa o el que intenta mostrarse tal cual es? De todos modos ¿Quién es yo? ¿Cómo definirlo? ¿Soy el mismo hoy y mañana? Estas preguntas poseen respuestas individuales, algunos intentos de responderlas constituyen poemas, novelas y cuentos. Sólo sabemos que la literatura no puede medirse por grados de verdad o falsedad y que cuando más se mezclan estos componentes más las disfrutamos. Las obras presentadas son ejemplos de lo que nos sucedió y nos sucede como continente, país y como región fronteriza. Disfrutarlas y compartirlas nos ayuda a pensar lo que fuimos, de donde venimos y comprender las incertidumbres de nuestra identidad.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc: (2007) LOS NO LUGARES. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Bs. As., Ed. Gedisa.

Arfuch, Leonor: (2002) EL ESPACIO BIOGRÁFICO. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Bs. As., F. C. E.

Bachelard, Gastón: (1992) "Introducción" en LA POÉTICA DEL ESPACIO. México. F. C. E.

Bhabha, Homi: (2002) Cap. IX “Lo poscolonial y lo moderno. La cuestión de la agencia” en EL LUGAR DE LA CULTURA. Bs. As., Manantial.

Bischoff, Lidia: (2004) LA TIERRA ELEGIDA. Bs. As. , Ed. Universitaria de Mnes.

Capaccio, Rodolfo N.: (1993) POBRES, AUSENTES Y RECIENVENIDOS. Mnes. Ed. U.Na.M.

Capaccio, Rodolfo N.: (1998) SUMIDO EN UN VERDE TEMBLOR. Mnes., Ed. U.Na.M.

Cueto, Sergio: (1991) “El lenguaje de la ficción” en Boletín/1 del grupo de estudios de teoría literaria, Rosario.

De toro, Fernando: (2002) EL DESPLAZAMIENTO DE LA LITERATURA Y LA LITERATURA DEL DESPLAZAMIENTO Y LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD. Bs. As., Ed. Galerna.

Fofanni, Enrique y Manzini, Adriana: (2004) “Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje.” En ACERCA DEL REGIONALISMO. Bs. As., Ed. Libros del zorzal.

Gómez de Mestas Núñez, Andrea: (2003) PUÑADO DE NOSTALGIAS. RELATOS DEL AYER. Misiones. Creativa.

Lipovetsky, Gilles: (2000) LA ERA DEL VACÍO: EL INDIVIDUALISMO MODERNO. Anagrama, Barcelona.

Stricker, Harold H.: (2004) ENIGMAS AL DESCUBIERTO. Bs. As., Akadia.

Virilio, Paúl: (2006) CIUDAD PÁNICO. El afuera comienza aquí. Bs. As., Ed. Libros del Zorzal.

Zamboni, Olga: (2003) POEMAS DEL CAOS. Bs. As., Vinciguerra.

JUAN ENRIQUE ACUÑA. ENTRE ORILLAS

Natalia Aldana

nataliaaldana@yahoo.com.ar

Karina Lemes

karinalemes@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - UNaM

Palabras clave

Autor – manuscrito – borrador – margen – fronteras – narrativa – local

Resumen

Pretendemos realizar un acercamiento al relato inédito *Jerónimo y Concepción* del escritor misionero Juan Enrique Acuña. El texto en estado de manuscrito se presenta como un relato localizado (con aportes del idioma guaraní, y descripción de paisajes a orillas del río Paraná). En esta narración se vislumbran los avatares estéticos y literarios de una escritura particular que muestra el margen geográfico paraguayo-argentino. La ponencia se encuadra en el proyecto de investigación: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*, inscripto en el campo de la Crítica Genética.

Jerónimo y Concepción se presenta como un discurso que rebasa fronteras y se instala entre ambos márgenes reformulando espacios simbólicos, lingüísticos y literarios. El relato se convierte en un lugar donde los conflictos enunciativos generan, potencian la figura del escritor y el acto de producción se manifiesta como una constante toma de decisiones.

El análisis del manuscrito subvierte los conceptos de texto, escritura y autor, puesto que constituye un proceso, no una entidad estable, sino dinámica.

La obra de Acuña es por sí sola una “máquina revolucionaria” en términos lingüísticos porque cada palabra de su vocabulario integra y carga con la posibilidad de existencia en las orillas, en donde construye su propio marco cultural, social, político y geográfico. (DELEUZE-GUATARI. 1998. 29)

* * *

“Todos los residentes en las tierras de frontera se enfrentan a una tarea similar: entender, no censurar; interpretar, no legitimar; abandonar el soliloquio en beneficio del diálogo”

Zygmunt Bauman (2002)

El relato *Jerónimo y Concepción* es parte de un material inédito del escritor misionero Juan Enrique Acuña (1915-1988) y se presenta como una narrativa localizada debido a la historia de sus personajes, los aportes del idioma guaraní, y las descripciones de escenarios a la vera del río Paraná. Explorar este texto implica evaluar que es un *borrador inconcluso que carece de título y que hipotéticamente forma parte de un compilado de relatos reunidos bajo el nombre ¡O’ pionners!*

Registrar el trazo de la mano comprende pasar por la etapa de transcripción, que involucra la sistematización del material con la transferencia de hojas manuscritas y tapuscritas en documentos Word. El proceso de reconocimiento del texto original permite estabilizar las variaciones con la reorganización de las páginas y posibilitar -donde antes reinó el caos- una perspectiva más nítida de las propuestas estéticas del autor.

El trabajo con el dossier implica *reorganizar la temporalidad del texto* y de la mano de la transcripción “diplomática”¹ se irrumpe en el aura muchas veces inquebrantable del momento de creación; lo cual tiene como resultado transformar el borrador en un objeto legible. (CF. COLLA. 2008. 146).

El acto de traslación del relato provoca que el investigador analice y señale con las diferentes marcas propuestas por la Genética Textual las operaciones de corrección que realiza el escritor a lo largo de todo el relato no édito (permutaciones, supresiones, etc.)

El manuscrito tiene que convertirse en un documento legible ajustado a la marea de datos que dejan las constantes vacilaciones autorales. Con la aproximación al borrador se tienen presentes las múltiples entradas a la madriguera literaria en la cual se confronta la idea de la escritura en acción.

El manuscrito evidencia no solamente la linealidad tempo-espacial en la construcción de una trama, sino además el desarrollo de una glosa en los márgenes de la hoja donde la mano dialoga e interactúa con la narración misma y coloca de relieve las decisiones estéticas (errores y aciertos) a medida que el proceso creativo avanza.

El análisis genético, además de cargar con las características particulares de un errante derrotero de contingencias, permite alumbrar las vacilaciones de la pluma autorial respecto de las posibilidades –en este caso particular- de plasmar ritos, hábitos, de re-construir ciertos espacios que actualmente archivamos en nuestra memoria.

La transcripción implica mostrar ese “entrelazado perpetuo” del tejido acuñado² donde prevalece la concepción bartheana de que el “texto se hace, se trabaja”; el tramado expone las batallas con la palabra en la sustitución semántica, el desplazamiento de nodos argumentales y la supresión sintáctica. (BARTHES. 2003. 104)

El proceso de análisis de este ante-texto provoca cierto zumbido que acompaña el discurso ficcional. Nuestro trabajo implica una reconstrucción del proceso creativo de Acuña lo cual habilita un discurso paralelo, espacios de señalamientos operativos en cuanto a la observación de la corrección del autor. Ese metadiscurso funciona como una glosa; un murmullo que acompaña la escritura y las aclaraciones autorales.

La temporalidad en el manuscrito, cada cambio, cada supresión o sustitución nos aproxima a la maquinaria literaria de Acuña. El texto-borrador expone la última voluntad escritural del autor a partir de las decisiones estéticas que asume en el recorrido de la pluma.

El interés por *Jerónimo y Concepción* se debe también a que deja a la vista los avatares estéticos y literarios de una escritura particular. El relato es testigo de un espacio de reformulaciones en los márgenes de dos ciudades costeras (Posadas y Encarnación) para mostrar lo que más tienen en común, el tránsito de personas.

Acuña edifica un lenguaje que alberga una voz propia a la vez que colectiva. Lo híbrido se instaura como una huella de la continuidad de la creación, se traduce como el producto de un movimiento, de una inestabilidad estructural de las cosas. Es el resultado espectacular de una simpatía en el seno de un universo lleno de uniones y enfrentamientos.

Homi Bhabha (2007) mediante conceptos como “in-between”³, advierte las denominadas políticas de los espacios intermedios (semióticos, geográficos, culturales) a partir de lo cual remarca aquellas comunidades periféricas donde se reformulan desde los ámbitos sociales producciones literarias como las de *Jerónimo y Concepción*.

Esta narrativa entre orillas irrumpe en fronteras geográficas y suscita espacios interculturales que generan diversos tipos de discursos sobre un tejido de múltiples tramados. En la ficción hay constantes negociaciones y transacciones culturales que se emiten desde estos lugares de los cuales resultan discursos mixturados, híbridos.

La re-creación de la jornada de trabajo a orillas del río Paraná (las paseras, las lavanderas, los pescadores) activa espacios que guardamos en la memoria, motiva el imaginario colectivo y devela las franjas, las líneas, costados fronterizos de una ciudad en contacto con otra. El margen del río Paraná alberga esa posibilidad de pensarlo y repensarlo en tiempo pasado, pretérito de posibilidades futuras que se dibuja en la ficción de Juan Enrique Acuña. Aínsa percibe la

frontera como “aquel plano de encuentro y transgresión” que: “funda nuevos espacios en sus propios límites. Allí se amortiguan las diferencias más flagrantes y surgen nuevas realidades lingüísticas, sociales, étnicas y culturales: las de las llamadas “zonas fronterizas”. (AINSA. 2002. 27)

El relato va más allá, cruza el río y en el contacto con la otra ciudad costera plasma la fluidez del límite a través de las contribuciones lingüísticas y simbólicas que se generan en una nueva zona donde cohabitan ambos sistemas culturales. De este modo construye imaginarios sociales en relación con ese otro (extranjero, extraño, inmigrante, vecino).

En esta ficción el escritor misionero reconfigura, resemantiza y fomenta espacios de frontera y genera una narrativa que se erige en parte indisoluble de la lucha por el sentido, por hacer visible la interculturalidad.

Aínsa hace alusión a que en Latinoamérica se produce el diálogo intercultural debido a la necesidad de reconstruir zonas de encuentro y de reconocer una suerte de hibridez como característica propia; de este modo se erige una *plataforma cultural* a partir de la cual se identifica y se expresa la diversidad. En tal sentido, *Jerónimo y Concepción* es un tapiz inacabado cuya trama muestra el trabajo con el lenguaje, derrotero arduo con pluma en mano que expresa la geografía misionera. (AINSA.2004 30)

Cuando el autor rebasa fronteras su palabra se convierte en un lugar donde los conflictos enunciativos generan, potencian la figura del escritor y el acto de producción se manifiesta como una constante toma de decisiones. Se coloca en evidencia una escritura que permanece activa.

En la lectura, el texto funciona como mediador entre el autor y el lector en ese punto de inflexión donde se producen las decodificaciones, construye puentes, nuevos pasajes que habilitan esos espacios de concordancia entre lo conocido que muestra el texto y reconocido por la lectura de un pasado común.

El manuscrito con el cual trabajamos altera los conceptos de texto, escritura y autor, puesto que constituye una entidad dinámica. La obra de Acuña es por sí sola una *máquina revolucionaria* en términos lingüísticos porque cada

palabra de su vocabulario integra y carga con la posibilidad de existencia en los márgenes, en donde construye su propio marco cultural, social, político y geográfico.

Por todo lo dicho se debe señalar que el texto se enmarca en la estética del *realismo* que refracta los bordes culturales, sociales y literarios fecundos en este espacio de filtraciones, zona de filiaciones, estrategias y pactos que a su vez gestionan nuevos convenios culturales. Como lo señala Aínsa: “La frontera funda nuevos espacios en sus propios límites...” (AINSA. 2002. 27)

Jerónimo y Concepción, y otros textos de Acuña arriesgan reglas estéticas propias en campos rígidos y homogéneos, de-construyendo la concepción dualista centro-periferia. Incursionar en la fábrica del texto conlleva además reflexionar sobre una tradición literaria provincial gestada e incentivada en las líneas (simbólicas y geográficas) y concebida como “literatura menor” dentro de una “lengua mayor”. (DELEUZE-GUATARI. 1998. 29)

El análisis del manuscrito *Jerónimo y Concepción* atrae conceptos como heterogeneidad y diversidad; debido a los surcos que Acuña ensaya transitar y se convierte en la diversidad manifiesta de opciones y batallas con el lenguaje y el sentido. De este modo, construye cierto “matiz polimorfo” ya que la escritura desborda cualquier linealidad de renglón y profundiza en el bosque frondoso de las múltiples elecciones del código. (HAY. 2008. 42)

Entonces, a través de las decisiones autorales se dibujan lugares comunes reinventados culturalmente por medio del estilo propio, y son esos ámbitos compartidos los *lugares de la memoria* (NORA. 2008.)

Se impone como rasgo estético el paisaje misionero a la vera del río Paraná donde los personajes típicos como las lavanderas o las paseras conforman un horizonte autóctono y complejo en esta parte del mundo.

El mismo Aínsa traslada al escenario latinoamericano la tesis de Nora- y manifiesta que “esos espacios públicos son lugares y paisajes que rezuman temporalidad, porque representan la “memoria individual y colectiva muchas veces no vividas pero si aprendidas”. (AINSA. 2008. 19)

La aplicación en el análisis genético-literario de una política de la memoria implica pensar en esos intersticios o sitios fecundos para la reinención de lo ya conocido como familiar. En el caso específico de la narrativa de Acuña es la orilla del río la actividad de transacción no sólo económica sino cultural que apela a una memoria colectiva.

En suma, la lectura de *Jerónimo y Concepción* genera decodificaciones, construye puentes y nuevos pasajes que habilitan esos eslabones de concordancia entre lo conocido y el texto.

A través de las coordenadas de la pluma acuñaana se sitúan las palabras en un ámbito fijo; ese lugar es el margen cultural y geográfico entre Posadas (Argentina) y Encarnación (Paraguay). Ámbito cuyos bordes en fuga conducen a una interculturalidad particular y proponen el asentamiento de estrategias literarias que se potencian en las filtraciones sociales y recogen frutos híbridos.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (1999): *La dinámica global/local*. Ed. Ciccus. Bs As.

Almeida Salles, C. (1992). *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. EDUC. São Paulo

Blecua, A. (1983): *Manual de crítica textual*. Castalia. Madrid

Ainsa, F. (2004): *Espacios de encuentro y mediación*. Ed. Nordan-Comunidad. Montevideo.

----- (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya...* Ediciones Trilce. Montevideo

----- (2002). *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Ediciones Trilce. Montevideo

Barthes, R. (2004): *El efecto de lo real* en AA.VV: Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística? Editorial Cuadrata. Bs. As.

----- (2006): *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI.

Bhabha, H. (2007): *El lugar de la cultura*. Manantial. Bs. As.

- Bourdieu, P.** (1971): "*Campo intelectual y proyecto creador*", en *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI, Pp. 134-182. México
- Baudrillard, J.** (1984): *Cultura y Simulacro*. Cairos. Barcelona
- (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona. Paidós. p 87
- De Certeau, M.** (2004): *La cultura en plural*. Ed. Nueva Visión. Bs As.
- Delaplanche, E.** (2003) : "*Hacia el estudio genético de la obra de Louis- René des Fôrets*", en *Génesis* n° 16, Jean Michel Place, Paris.
- Deleuze, G. - Guatari, F.** (1998): *Kafka. Por una literatura menor*. Ed. Era. México
- Dord-Crouslé, St.** (2000) : *Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode*. *Génesis* n° 13, pp. 63 y ss.
- Foucault, M.** (1966): "¿Qué es un autor?" fragmento de "¿What is an autor?", en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle (eds), Florida State UP, Tallase.
- Kaul Grunwald, G.** (1995): *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.
- Lotman, Y.** (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Hay, L.**: *Del texto a la escritura en Genética textual*. Madrid. Arco Libros. 2008.
- Nora, P.** (2008) : *Pierre Nora en Les lieux de mémoire.*, Ediciones Trilce. Montevideo. Traducción de Laura Masello.
- Palermo, Z.** (2003): "*La cultura como texto: tradición/innovación*", en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.
- Santander, C.** (2004): *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis de doctorado, UNC.
- Sarlo, B.** (1999): *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Todorov, T.** (1972) "Los géneros literarios" en *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo. Bs.As.

NOTAS

¹ La transcripción diplomática implica la reproducción de características propias del autor. Hábitos de supresión, sustitución, todo lo que incluya la etapa de corrección. CF. COLLA, Fernando *Los laberintos de la transcripción* en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos. 2005. 158-59.

² Vale remarcar la comparación del texto *como tejido* de Roland Barthes como punto de partida en la observación del trabajo creativo de Juan Enrique Acuña. (BARTHES, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI. 2003).

³ Concepto acuñado por Homi Bhabha y refiere a los nuevos discursos que en la oposición de relatos etnocentristas y globalizados marca la tendencia de la multiplicidad, de la otredad y de la existencia de aquellas voces de la minoría que se rebelan frente a un sistema que intenta homogeneizar lo heterogéneo. (CF. BHABHA, Homi: *El lugar de la cultura*. Bs. As. Manantial. 2007).

LA DISPUTA PROPAGANDISTICA EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS AFICHES Y PASACALLES EN LAS CAMPAÑAS POLÍTICAS

Hugo José Amable

hugoamable@hotmail.com

Proyecto de Investigación: La construcción enunciativa de los posicionamientos sociales

Directora: Dra. Ana María Camblong

Facultad de Humanidades y Cs. Sociales - UNaM

Palabras claves

Semiosis sustituyente/sustituida – significantes/significados del poder

Resumen

Las campañas políticas invaden el espacio público con una parafernalia de afiches y pasacalles que apuntalan las campañas mediáticas proselitistas de los distintos candidatos en la pugna electoral. Este despliegue propagandístico en las campañas electorales, suscita situaciones paradójales.

Por un lado el uso de pasacalles y afiches es un recurso constante en todas las campañas políticas, en el supuesto de que contribuye a captar un mayor número de adhesiones. Sin embargo, al fin de cada campaña proselitista, son un lugar común las voces que expresan su rechazo a esta modalidad comunicativa.

La contradicción, planteada en estos términos, nos advierte que esta forma de hacer proselitismo enfrenta dos visiones contradictorias. Precisamente, lo que identificamos como el *problema* radica en la contraposición entre lo que esta forma de propaganda callejera se propone, en cuanto a la captación de la voluntad del electorado mediante una estrategia que implica la presencia abusiva en el espacio público; y lo que el público destinatario percibe de esta modalidad de

campaña, y los discursos políticos en los que se inscriben estas actividades proselitistas.

Lo que aquí proponemos, es el abordaje desde una perspectiva semiótica, de este particular *fenómeno social* que constituye la irrupción en el espacio público urbano de estos mensajes propagandísticos. Para recortar con más precisión nuestro enfoque, el mismo estará orientado fundamentalmente a explicar qué efectos perceptivos producen la presencia de estos mensajes en la vía pública.

* * *

Los afiches y pasacalles en el espacio público

Las campañas políticas invaden el espacio público con una parafernalia de representaciones icónico-simbólicas, como los afiches y pasacalles que apuntalan las campañas mediáticas proselitistas de los distintos candidatos en la pugna electoral.

Lo que aquí proponemos, desde una perspectiva de análisis semiótico - discursivo, es el abordaje de las condiciones de producción y recepción de la irrupción en el espacio público urbano, de este aluvión de mensajes propagandísticos. Para recortar con más precisión nuestro enfoque, el mismo estará orientado fundamentalmente a explicar qué efectos perceptivos producen la presencia de estos mensajes en la vía pública, y de qué manera alcanzan su legitimación social.

Estos mensajes tienen la particularidad de construir una representación de los distintos candidatos mediante la combinación de imágenes, una configuración tipográfica, sumada a algún símbolo de identidad, y los slogans de campaña como expresión discursiva que sintetiza el posicionamiento de los candidatos y agrupaciones políticas.

Más allá de la configuración textual de estos mensajes lo que expondremos en el análisis de estos mensajes en lo que respecta a sus efectos discursivos, en el proceso de la semiosis social en el que se hallan inmersos.

Aspectos contradictorios de este recurso propagandístico

El despliegue propagandístico de pasacalles y afiches en la vía pública en las campañas electorales, suscita situaciones paradójales.

Por un lado el uso de pasacalles y afiches es un recurso constante en todas las campañas políticas en nuestra Ciudad de Posadas, en el supuesto de que contribuye a captar un mayor número de adhesiones.

Sin embargo, son casi un lugar común, al fin de cada campaña proselitista, las quejas de la población por el paisaje urbano que exhibe una ciudad empapelada y ‘ornamentada’ con rotosas telas. Ello se pone de manifiesto en las voces que expresan su rechazo a esta modalidad comunicativa, con la que los partidos políticos invaden el espacio público.

Así, por ejemplo, los medios de comunicación social expresan la actitud negativa de la gente frente a esta invasión de mensajes políticos callejeros: *“LOS QUE ENSUCIARON LA CIUDAD DEBEN VOLVER A LIMPIARLA:...Lo cierto es que día a día se renovaron, en los tiempos previos al 23 de octubre, los carteles y pasacalles en cuanto lugar libre hubiera. Por las noches, bandadas de jóvenes embadurnaban las paredes en apoyo de tal o cual candidato...Pero ahora que pasó el tiempo de campaña sería bueno que los mismos que ensuciaron la ciudad encaren la limpieza para bien de todos”* (Diario El Territorio, Posadas-Misiones, 25/10/05).

Asimismo, si analizamos las temáticas dominantes en los discursos políticos de campaña, en ellos abundan referencias al mejoramiento de la calidad de vida de todos los habitantes. Esta contradicción se hace más evidente en los candidatos a cargos municipales, puesto que los ejes de la acción proselitista giran en torno al embellecimiento de la ciudad entre otros tópicos recurrentes.

La contradicción, planteada en estos términos, nos advierte que esta forma de hacer proselitismo enfrenta dos visiones que se contraponen. Precisamente, lo que identificamos como el *problema* radica en la contraposición entre lo que esta forma de propaganda callejera se propone, en cuanto a la captación de la voluntad del electorado mediante una estrategia que implica la presencia abusiva en el espacio público; y lo que el público destinatario percibe de esta modalidad de campaña, y los discursos políticos en los que se inscriben estas actividades proselitistas.

Es evidente, por una parte, que la utilización de este recurso tiene un grado de efectividad en sus propósitos, lo que puede medirse fácilmente en los resultados electorales. Asimismo, su permanente vigencia aún cuando existen otras alternativas mediáticas más sofisticadas, es otra muestra de que estas formas contribuyen al logro de los objetivos de toda campaña política.

Pero por otra parte, la misma presencia abusiva en lo que respecta a la ‘invasión’ del espacio público, también provoca en muchos casos, algún tipo de rechazo a causa de un efecto de ‘contaminación visual’. Este efecto de ‘contaminación visual’ del espacio público es producto de una serie de factores concomitantes:

1) En primer lugar tiene que ver con la utilización indiscriminada, para la pegatina de afiches, de cualquier espacio disponible: paredes y muros particulares, veredas, cordones, postes, árboles, paseos públicos; y a veces también, monumentos y murales artísticos.

2) En el caso particular de los pasacalles, el efecto negativo muchas veces tiene que ver con la precariedad de los soportes materiales y de sus elementales formas. Esto quiere decir que en paños o telas de ínfima calidad, en improvisados armazones y precarias ataduras, se ‘garabatean’ en forma desordenada y, en casos, antiestéticas, nombres y consignas discursivas.

3) En ambos casos, afiches y pasacalles, otro factor que produce una actitud de rechazo es la dinámica propia de la disputa electoralista en la que se entabla una competencia por la ocupación de espacios. En esa lucha se

superponen unos afiches sobre otros, o se enciman pasacalles lo que tiene como correlato un paisaje de suciedad y desorden visual.

Los medios de comunicación social reflejan éstas críticas como un hecho que trasciende a los candidatos en particular y se proyecta como una práctica socialmente instituida más allá de estos aspectos negativos. Esto supone el reconocimiento de una legitimidad que proviene de las reglas de juego electorales. La legislación vigente autoriza estas prácticas, en un tiempo acotado con la obligatoriedad de retirar estos elementos de campaña una vez terminados los comicios

La representación de lo político

La cuestión que estamos planteando tiene que ver entonces con una práctica social, una modalidad de proselitismo, en la que se manifiestan en pugna las diferentes representaciones que estas mismas prácticas generan en los sujetos sociales. En términos esquemáticos, la percepción que de su propia práctica tienen los que diseñan y ejecutan estas acciones, y los otros, los ‘destinatarios’ de estos mensajes. Entre estos dos polos está la tensión interpretativa a la que aludimos.

El modo de percepción de estas representaciones en el universo social está en estrecha vinculación con lo que Bourdieu define con el concepto de ‘habitus’: “las representaciones de los agentes varían según su posición (y los intereses asociados) y según sus habitus, como sistema de esquemas de percepción y de apreciación, como estructuras cognitivas y evaluativas que adquieren a través de la experiencia duradera de una posición en el mundo social. El habitus es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y apreciación de estas prácticas.”¹

Pero las representaciones a las que aquí hacemos referencia construyen un tipo de mensaje con su propia especificidad, que son los mensajes políticos.

La propaganda política se inserta en un contexto en el que están presentes mensajes publicitarios de distinta índole. Nos referimos puntualmente a la secuencia de afiches o pasacalles que aluden por ejemplo a algún tipo de evento

público (espectáculo cultural, torneo deportivo, etc.); o a la promoción de la oferta de algún producto, o una *liquidación* comercial. Todas estas campañas, tanto por su distribución estratégica en el tejido urbano, como por su extensión acotada a los espacios disponibles o socialmente aceptados para promoción son fácilmente diferenciables de este aluvión de textos políticos, a pesar de que en muchos casos se presentan en una relación de contigüidad con estos otros textos, construyendo un particular tipo de sintaxis (*VOTE Q PRESIDENTE – FUME L EN SU VERSIÓN LIGHT*; o *Q AL PODER – DOMINGO 25 “TORNEO DE PESCA”*).

En tanto la publicidad comercial esta orientada a los consumidores del mercado económico, la propaganda política en cambio define sus propios objetivos. La publicidad comercial en la va pública busca imponer algún producto, o en otros casos hacer visibles los locales de ventas con su identidad y la oferta de las marcas representativas.

A diferencia de este tipo de representaciones comerciales, la especificidad de los mensajes de las campañas proselitistas, tiene como sustento una consideración de *lo político* definido en términos de relaciones de poder, planteo que está en la base de la diferencia que hace Castoriadis entre *la política* y “*lo político*”, comprendiendo a este último concepto “La dimensión de la institución de la sociedad relacionada con el poder explícito.”²

En esta línea conceptual los estudios semióticos de las diferentes formas de representación de lo político, han subrayado especialmente esta relación entre el ámbito político y las formas del poder: “...la semiotización del poder equivale al momento fundador de toda semiótica política, puesto que equivale al momento de la reducción de lo real de lo político a categorías interpretables y a formas de representación susceptibles de ser difundidas e interpretadas en el espacio público. El poder sólo llega a existir plenamente cuando es visible para los sujetos sobre los cuales se ejerce y, por consiguiente, cuando es puesto en escena en el espacio público, el cual puede definirse como el espacio de la representación del poder.”³ De esta manera se define el ámbito político en términos semióticos.

Y las formas del poder político, contribuyen como lo define Foucault a sostener esta lucha en la relación de fuerzas desiguales: “El poder político tiene, de hecho, el papel de inscribir perpetuamente, a través de una especie de guerra silenciosa, la relación de fuerzas en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, hasta en los cuerpos de unos y otros.”⁴

Por ello es que coincidimos en señalar que este ejercicio del poder tiene como correlato el de prescribir sobre cuáles son los modos socialmente vigentes de percepción de la realidad social.

Esta ‘guerra silenciosa’ a la que alude Foucault se entabla también en el orden de la percepción de estas representaciones discursivas, que intentan seducir al electorado y que, a la vez, generan una suerte de resistencia por los efectos.

Si bien es cierto, como sostiene Eliseo Veron, que “todo fenómeno social puede ‘leerse’ en relación con lo ideológico y en relación con el poder...Afirmar que lo ideológico, que el poder, se encuentran en todas partes, es radicalmente diferente a decir que todo es ideológico, que todo se reduce a la dinámica del poder. En el universo social del sentido, hay *muchas otras cosas además* de lo ideológico y del poder. Con esto pretendemos señalar que ‘ideológico’, ‘poder’ remiten a *dimensiones de análisis de los fenómenos sociales*, y no a ‘cosas’ a ‘instancias’ que tendrían un ‘lugar’ en la topografía social.”⁵ Es decir, nos proponemos el análisis de un fenómeno social desde una dimensión semiótica en la que el ámbito político se define como “el ámbito en el cual se difunden y reciben las estrategias de reconocimiento de las formas de poder”⁶

Los efectos de legitimación

La disputa política basada en la pegatina de afiches y pasacalles, no sólo construye una imagen de poder asociada a la preponderancia en la ocupación del espacio público, sino que también busca, por los mismos medios, legitimar una práctica social cuestionada por sus efectos de ‘contaminación visual’.

Esta práctica proselitista, que se inscribe en las formaciones discursivas en pugna, no sólo contribuye a la captación del electorado sino también a plasmar - en esta relación de fuerzas - el reconocimiento de su propia legitimidad.

En esta afirmación se expresa la respuesta a una serie de interrogantes. En primer lugar, explica por qué esta forma de hacer política ha perdurado a lo largo del tiempo. Dado que esta modalidad de Comunicación, se hace recurrente en cada una de las campañas políticas en la Ciudad de Posadas, es de suponer que poseen alguna eficacia en el posicionamiento de los candidatos y, finalmente, en la captación de votos. Esta suposición tiene aún más sustento si pensamos en el nivel de profesionalismo incorporado al *Marketing político*, sumado a los importantes aportes de las técnicas de medición –encuestas, sondeos de opinión– que abarcan también, la medición de los alcances y efectos de la misma acción propagandística.

Como correlato de esto, cabe el planteo de una explicación que dé cuenta de las causas posibles de esta supervivencia de una forma que ya no condice con las modernas estrategias y dispositivos de la Comunicación Política. Es seguro que las técnicas de medición de los efectos de una campaña publicitaria reflejarán los aspectos negativos que traen consigo la pegatina de afiches y el montaje de los pasacalles. Sin embargo, esta ‘supervivencia’ por sí sola, habla de los alcances y efectos positivos de esta práctica.

Sin embargo, quienes montan este tipo de campañas, indudablemente valoran el efecto simbólico que produce la apropiación de las mayores extensiones posibles del espacio público. Ello estaría representando la preeminencia de un partido, agrupación o candidato sobre sus adversarios políticos.

Pero también esta práctica, si bien es criticada en sus efectos contaminantes, es de alguna manera admitida bajo algún criterio de permisividad. De otra forma resulta inexplicable por qué, si existen posibilidades de captar la voluntad del electorado por otros medios gráficos (además de la Publicidad radial, televisiva, etc), se sigue apelando a esta cuestionada forma comunicativa.

La tolerancia de esta práctica, se sustenta en el reconocimiento de las posiciones de poder, emanadas de la misma acción propagandística. Por ello es que, aún a expensas de la actitud de rechazo que puedan suscitar en el electorado, estas representaciones siguen formando parte del arsenal propagandístico de las campañas electorales.

Las condiciones del campo de la recepción

Puesto que señalábamos como punto de partida del problema en cuestión, las percepciones contradictorias sobre esta práctica proselitista, es necesario relevar los discursos sociales en los que se pongan de manifiesto el juego de representaciones en disputa.

Para ello vamos a identificar diferentes tipos de actores en este proceso de interacción social, que constituyen el universo de nuestro análisis, acotado –como decíamos- a la Ciudad de Posadas:

- a) Políticos: Los dirigentes, militantes y activistas de las distintas fracciones políticas que participan de las campañas políticas y llevan a cabo este tipo de acción proselitista.
- b) Responsables del Marketing político: Los asesores de imagen, responsables del marketing político, publicistas, en general quienes diseñan, implementan y evalúan las estrategias comunicativas electoralistas.
- c) Profesionales del Marketing comercial: Los publicistas que diseñan e implementan algunas de las campañas comerciales.
- d) Medios de Comunicación social
- e) Receptores: El público que directa o indirectamente recibe estos mensajes. En particular, la gente que forma parte del electorado, a quien está específicamente destinada la acción propagandística.

Decíamos que la propaganda política convive con otras campañas publicitarias que incorporan también esta modalidad de los afiches y pasacalles.

En este tipo de campañas comerciales lo que sí interesa es que el público interprete claramente aquello a lo que se alude: *cuándo es el evento; en qué consiste la oferta*. De ahí que destacamos la importancia del aspecto referencial de estos textos ‘comerciales’.

Por otra parte, la presencia en la vía pública de este otro tipo de mensajes publicitarios, no evidencia esta voluntad de saturación y preeminencia por la ocupación de todo lugar visible como en la propaganda política, sino que, más bien, los carteles comerciales, por lo general, se disponen solamente en ubicaciones estratégicas ‘aceptadas’ para tales efectos. De allí que no generan la misma actitud de rechazo en el campo de la recepción.

En cambio en la campaña política aquello a lo que aluden los afiches y pasacalles se articula con la representación simbólica del poder que trae implícita la preeminente ocupación y saturación en el orden de la visibilidad pública. Por su omnipresencia en la lucha por la hegemonía enunciativa, *Q PRESIDENTE* es el candidato más fuerte en esta contienda electoral.

Después, los folletos, los spots televisivos, los avisos radiales y en los medios gráficos, hablarán de sus virtudes y sus propuestas.

Los significantes del poder

Partimos del concepto de *objeto semiótico* y de sus transformaciones en el proceso de semiosis. Para entender de qué manera una nueva semiosis sustituida opera esta transformación del *objeto semiótico*, es necesario entonces, situarnos en el **valor** atribuido a estas formas perceptuales de la propaganda política.

Ello requiere contrastar la observación que realizamos de estos fenómenos sociales (publicitario – propagandístico) con los discursos sociales que se construyen sobre la percepción de estos fenómenos. En consecuencia, el análisis del corpus discursivo estará orientado a visualizar de qué manera en esta interacción entre *semiósisis sustituyente* / *semiósisis sustituida*, las representaciones gráficas (afiches y pasacalles) de la discursividad política orientan la producción

de sentido hacia el orden de las relaciones de poder. Ello es indispensable para la interpretación de los significados socialmente vigentes de estos fenómenos.⁷

Puesto que este conjunto de textos (afiches y pasacalles) se presentan en primer término como la materialización de una particular *semiosis sustituyente* el análisis de los discursos deberá conducirnos a dilucidar, en el marco de las interpretaciones posibles de este fenómeno social, cuáles son los *efectos cognitivos* que es capaz de producir este conjunto de configuraciones perceptuales.

En ello se pueden identificar posiciones discursivas bien claras respecto a su valor en la construcción del imaginario social:

Por un lado las que provienen del campo social que hemos identificado con los actores políticos. En todos los niveles de este campo, tanto el de la dirigencia política como el de los cuadros militantes o activistas, se advierte en esta diseminación propagandística una expansión territorial que en muchos casos se asocia a la adhesión de diferentes sectores de la comunidad electoral.

Por otro lado, en el campo del marketing político, en la campaña electoral se reconocen tres momentos. En el primero de ellos, el posicionamiento de los candidatos, los afiches y pasacalles cumplen una función preponderante para lograr el posicionamiento de un candidato en un tiempo acotado. En la instalación de una imagen y un nombre en una fracción de ese breve lapso en el que se extiende la campaña proselitista, el recurso de la saturación espacial constituye un recurso fundamental.

Y finalmente la de los medios de comunicación social que se hacen eco de lo que la ciudadanía percibe como aspectos negativos de esta forma de proselitismo

Ahora bien, desde qué perspectiva a los afiches y pasacalles de la propaganda política, se les confiere este valor social, orientando así, a una interpretación de estas formas que va más allá de lo inmediatamente perceptible? “La segunda instancia de la semiótica del poder es su representación mediante

formas institucionales y una puesta en escena en el espacio público; se trata del *significante* del poder”⁸.

En síntesis, el análisis está orientado a explicar el proceso de producción y/o de superación de las significaciones que estos fenómenos tienen en este momento en nuestra sociedad.

Los significados del poder

Podemos entonces afirmar que los diferentes discursos acerca de este fenómeno, expresan los valores en juego que representan. Esto es, en definitiva, una imagen de superioridad sobre los adversarios políticos, y en esto se sustenta el reconocimiento legitimante de esta forma propagandística. En la definición de estas desigualdades se resignifican las relaciones de poder que están en la base de lo político: “La desigualdad constitutiva del poder lo define como una superioridad sobre el otro, asumida y reconocida por este último. Esta instancia puede definirse como el *significado* del poder.”⁹

Esto significa que la *Semiosis sustituida* que da cuenta del sentido de estos dispositivos de la Comunicación política tiene que ver con la capacidad simbólica de una *forma de representación del poder*, que es en definitiva lo que está en disputa en las contiendas políticas.

Por otra parte los mensajes políticos, y los discursos sociales que hablan de la percepción de este fenómeno nos permiten corroborar, que en esta voluntad de hegemonizar el espacio público, mediante el posicionamiento indiscriminado (y hasta abusivo) de afiches y pasacalles, cada fracción política busca -en definitiva - construir una imagen de poder basada en la ‘*preponderancia espacial*’.

Asimismo, nos permite visualizar hasta qué punto, en tiempos electorales, es admitida una práctica propagandística sobre la que se expresan tantos cuestionamientos, y de qué manera este reconocimiento se inscribe en el juego de las relaciones de poder. En palabras de Bourdieu, se hace explícito que: “Un poder

simbólico es un poder que supone el reconocimiento, es decir, el desconocimiento de la violencia que se ejerce a través de él.”¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, P. (1996): *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa. 1996.
- BRIONES, G. (1985): *Métodos y técnicas de investigación en Ciencias Sociales* México, ed. Trillas.
- CASTORIADIS, C. (1993): *El mundo fragmentado*. Bs. As. Ed. Altamira.
- CHARAUDEAU, P. y MAINGUENEAU D. (2005): *Diccionario de Análisis del Discurso* Buenos Aires, Amorrortu Ed.
- ECO, U. (1988): *Signo* Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, M. (1996): *Genealogía del racismo*. La Plata, Ed. Altamira.
- (1970): *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- LAMIZET, B (2002): “Semiótica de lo político” en Rev. Designis2: “La comunicación política” Barcelona, Gedisa.
- LECHNER, N. (1986): *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Madrid, SXXI- CIS,
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. (1983): *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires, Hachette.
- (1992): *Los fundamentos lógicos de la Semiótica y su práctica*. Bs.As. Edicial.
- MAINGUENEAU, D. 1980: *Introducción a los métodos de análisis del discurso* Buenos Aires, Hachette.
- VERÓN, E. (1993): *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.
- WOLTON, D.(1995): *El nuevo espacio público*. Barcelona, Gedisa.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

¹ Pierre Bourdieu: Cosas dichas. Barcelona, Gedisa. 1996. p. 134

² Cornelius Castoriadis: El mundo fragmentado. Bs. As. Ed. Altamira. 1993 P 78

³ Bernard Lamizet: "Semiótica de lo político" en *deSignis2.La comunicación política*. Barcelona, Gedisa, 2002. p 101

⁴ Michel Foucault: Genealogía del racismo. La Plata, Ed. Altamira. 1996. p 24

⁵ E. Verón: "Semiósisis de lo ideológico y del poder" Bs. As. Espacios, I, 1984 p 44

⁶ Bernard Lamizet: op.cit. p 103

⁷ La construcción del corpus deberá incluir un relevamiento de los discursos vigentes acerca de los fenómenos en estudio

⁸ B. Lamizet: op. Cit. p 101

⁹ ----- : op cit p 101

¹⁰ Pierre Bourdieu: Op. Cit. p 163

PORTUGUÉS BRASILEÑO: MATRICES ÉTNICO-CULTURALES EN LDS

María Inés Amable

mariaines_amable@yahoo.com.ar

Cristina Silvia Pastori

crispadie@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación: El libro didáctico como material para la enseñanza de portugués LE - Perspectivas políticas: industria editorial y trabajo simbólico.

Directora: Mgter. Liliana Daviña.

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Libro didáctico – brasilidad – matrices culturales – portugués lengua extranjera

Resumen

El discurso de la *brasilidad*, ligado a cuestiones de identidad, cultura, historia y representaciones semióticas, construye un nuevo lugar para la lengua brasileña. Estas formas identitarias cobran sentido simbólico, o sea, significan pertenencia nacional que va más allá de la espacialidad territorial.

Entraremos en este discurso de la *brasilidad*, materializado en los libros didácticos (LDs) de portugués lengua extranjera (PLE), relacionando el funcionamiento discursivo con los procesos de constitución de sentidos allí inscriptos, producto de las condiciones propias de la historia brasileña.

Si hay condiciones históricas para hablar del PB (o lengua brasileña), ¿aparece esa expresión en los LDs de PLE o solamente está ligada a fenómenos lingüísticos específicos?

* * *

*Foi desindianizando o índio,
desafricanizando o negro,
deseuropeizando o europeu e fundindo
heranças que nos fizemos. Somos, em
consequência, um povo síntese, mestiço
na carne e na alma [...] (RIBEIRO,
Darcy. 1995: 13)*

Al decir de Ribeiro, Brasil es un pueblo nuevo que surge como una etnia nacional, diferenciada culturalmente de sus matrices formadoras. Un pueblo que se enfrenta y se funde, haciendo surgir un “nuevo modelo de estructuración societaria”, fuertemente mestiza.

En el marco de nuestro proyecto de investigación, entramos en el discurso de la brasilidad, materializado en los libros didácticos (LDs) de portugués lengua extranjera (PLE) para comprender como se instaura una forma de representación de lo real y se construyen formas de significación social que legitiman determinadas prácticas discursivas. Intentamos establecer relaciones entre el funcionamiento discursivo y los procesos de constitución de sentidos allí inscriptos, producto de las condiciones propias de la historia brasileña. Los fenómenos lingüístico-discursivos nos permitirán reconocer, en algún aspecto, los trazos de memoria de otras lenguas – presentes o silenciados – en el portugués brasileño, considerados a partir de sus aspectos simbólicos e históricos.

El saber lingüístico en Brasil se fue consolidando a partir de interacciones e intercambios constantes entre los usuarios de las lenguas originarias, portuguesa, africanas, de inmigrantes - japoneses, alemanes, italianos, entre otros - y de la frontera. En la sedimentación de este saber es posible percibir las relaciones de poder para imponer una lengua única idealizada que excluyera las diferencias lingüísticas.

Si apelamos a la memoria discursiva, el proceso de formación del pueblo brasileño fue marcado constantemente por situaciones de conflictos desde la llegada de los portugueses en el siglo XVI. Es preciso, entonces, como expresa Chauí (1984:17) la “[...] desconstrução da memória, desvendando não só o modo

como o vencedor produziu a representação de sua vitória, mas, sobretudo, como a própria prática dos vencidos participou desta construção”.

El contacto entre los europeos y los pueblos originarios se produjo en una esfera multilingüe ya que estas tierras se encontraban pobladas por un gran número de tribus indígenas - en su mayoría del tronco tupí-guaraní - quienes participaron de la formación del pueblo brasileño y de la constitución de su lengua.

En el período comprendido entre 1502 y 1860, aproximadamente 4 millones de africanos - oriundos de variadas culturas y poseedores de diferentes hábitos y lenguas - fueron traídos a Brasil como esclavos para el trabajo rural o de minería. Estas nuevas formas lingüísticas provenientes de África, modifican y dan otra expresión a la lengua portuguesa. Así, la brasilidad se encuentra también impregnada de la cosmovisión africana, que rediseña y redefine la identidad nacional.

Con la llegada de los portugueses a Brasil, la lengua portuguesa instituye un movimiento de memoria con deslizamientos lingüísticos y transferencias que originan otra forma de discursividad: la brasileña, con efectos de sentidos diferentes que, paulatinamente conforman la memoria local. Esta memoria, que es heterogénea, se constituye por la confluencia del portugués, del indio, del africano y de los inmigrantes, matrices étnico-culturales, origen de la brasilidad.

Nos referimos a la memoria como al proceso simbólico de “filiación” en el que nos significamos y construimos un imaginario social que permite sentirnos parte de un país y de una formación social determinada. Porque como dice Orlandi (2003: 15) “dar sentido es construir límites, es desarrollar dominios, es descubrir *sitios de significancia* [...]”.

En el proceso de historización de la lengua brasileña, gradualmente se consolidan las diferencias con la portuguesa, tanto en su materialidad como en los procesos discursivos. De este modo, son otros los discursos que escenifican esta historia en “otro” teatro, produciendo desplazamiento de sentidos y una nueva

situación enunciativa. “En Brasil, el propio portugués, lengua nacional, adquiere otras formas que van constituyendo una lengua brasileña” (ORLANDI: 2001).

Para ilustrar el presente trabajo seleccionamos, de nuestro corpus inicial, dos de los LDs de enseñanza de PLE de mayor circulación y uso en las instituciones educativas de Argentina:

- a- *Bem-Vindo. A língua portuguesa no mundo da comunicação.* (1999) – Maria Harumi Otuki de Ponce et alli – SP. Ed. SBS (Special Book Services).
- b- *Avenida Brasil 1. Curso Básico de Português para estrangeiros.* (1991) – Emma Eberlein O.F. Lima et alli – SP. E.P.U (Editora Pedagógica e Universitária LTDA).

Según las autoras, los interlocutores destinatarios de los LDs mencionados son jóvenes y adultos de nivel básico. El primero con una visión orientada al mundo del trabajo, mientras que el segundo marca un itinerario turístico para el extranjero que visita Brasil.

Nos proponemos deconstruir la idea de transparencia del lenguaje y de completud de sentidos del LD, considerándolo como lugar de conflicto y producción de efectos de sentido que se constituyen en la relación con la historia y la ideología.

Antes de comenzar con el análisis de los discursos seleccionados, consideramos pertinente citar algunos conceptos sobre el LD. De acuerdo con Apple (1995), “El libro didáctico es un producto cultural y como tal debe ser entendido como resultado complejo de las relaciones humanas, pudiendo expresar la materialización entre grupos.” Y agrega Oliveira (1984) que los libros didácticos pueden ser “importantes conformadores de preconceptos, ideologías y modos de aprehensión de lo social”.

Partiendo del presupuesto de que “cualquier expresión lingüística de los ‘hechos’ selecciona algunos aspectos de la realidad, y todas las selecciones son ideológicas” (STUBBS, 2007: 372. Apud: Saboia Carvalho), pretendemos mostrar

como son presentadas las matrices étnico-culturales y los trazos de memoria de esas lenguas, para los extranjeros que aprenden el portugués brasileño.

BEM-VINDO. Unidade 6, p. 59.

“O índio Poti”

UNIDADE 6



Preste atenção aos tempos dos verbos, ordene as frases abaixo e numere-as:

O ÍNDIO POTI

- () Seu pai sempre lhe dizia: nunca fale com os homens brancos e nunca se aproxime da cidade grande.
- () O índio Poti mora na floresta perto da grande cidade. Nasceu e cresceu na floresta e nunca saiu de lá. Sempre ouvia coisas horríveis sobre os homens brancos.
- () Poti quer que os índios e os homens brancos sejam amigos. Embora Poti não conheça nenhum homem branco, sente que eles não podem ser tão ruins quanto lhe dizem.
- () Quando criança, Poti gostava de ver, de longe, a grande cidade. Seu pai lhe explicava sobre o perigo de se aproximar do homem branco.
- () Mas hoje Poti já é adulto e faz planos para o futuro. Sonha em ir para a cidade grande e lá fazer amigos. Quem sabe até trabalhar com eles?
- () Quando isso acontecer, Poti será, provavelmente, o índio mais feliz da floresta.
- () Se pudesse viver entre eles, poderia demonstrar que é possível uma convivência amistosa.



Agora ouça a fita e verifique a ordem correta.

Esta leyenda narra la historia del indio Poti¹ presentado como un sujeto no contemporáneo, aislado de la “civilización blanca”: “*O índio Poti mora na floresta perto da grande cidade. Nasceu e cresceu na floresta e nunca saiu de lá. Sempre ouvia coisas horríveis sobre os homens brancos [...]*”; le teme al “hombre blanco” pero al mismo tiempo desea relacionarse con él: “*Seu pai sempre lhe dizia: nunca fale com os homens brancos e nunca se aproxime da cidade grande*”, “*[...] lhe explicava sobre o perigo de se aproximar do homem branco*”, “*Poti quer que os índios e os homens brancos sejam amigos*”. La posibilidad de

ser incluido en la sociedad contemporánea se construye en la narración como un proceso fácil e inmediato, que borra los conflictos resultantes de ese encuentro. El indio, como entidad genérica, es presentado siempre en relación al portugués y su cultura analizada en contraste con la del colonizador. Las dificultades de aceptación, de integración y de inclusión son silenciadas: *“Se pudesse viver entre eles, poderia demonstrar que é possível uma convivência amistosa”*, cuando en realidad, en las palabras de Paoli (1986:26-27), se debería recuperar esa memoria y el sentido del derecho al pasado como dimensión de la ciudadanía.

BEM-VINDO. Unidade 9, p. 90.
“Do descobrimento à independência”



Do Descobrimento à Independência

Pedro Álvares Cabral chegou à Bahia de Todos os Santos em 1500, porém muitos anos antes Portugal já havia assegurado direitos sobre essas terras através do Tratado de Tordesilhas (1494) assinado entre Espanha e Portugal.

Os colonizadores impuseram seu domínio sobre as populações indígenas e comercializaram o pau-brasil, madeira utilizada para tingimento nas fábricas têxteis européias. O perigo dos franceses se apoderarem do Brasil precipitou sua colonização definitiva. A exploração do pau-brasil foi substituída pela do açúcar, usando-se inicialmente mão de obra indígena. A grande sensibilidade dos indígenas às enfermidades transmitidas pelos europeus incentivou a decisão portuguesa de usar mão-de-obra africana nos trabalhos agrícolas da colônia.

Calcula-se que entre 1532 e 1585, aproximadamente 3,5 milhões de escravos foram trazidos ao Brasil. Milhares deles, desafiando o sistema colonial, fugiram das plantações da costa para as selvas congregando-se com indígenas e mestiços formando povoados chamados 'quilombos' ou 'mucambos'. No nordeste brasileiro ficaram famosos os quilombos de Palmares (1630-1695) e a figura

de Zumbi, líder da luta contra as expedições militares coloniais. Até hoje comemora-se o dia 20 de novembro, dia da morte, em combate, de Zumbi, como o Dia da Consciência Negra.

A utilização de escravos africanos não parou a dominação sobre as populações indígenas já que os portugueses que não podiam comprar escravos promoviam as incursões 'bandeirantes' a territórios espanhóis, especialmente às missões jesuítas de Guaíra, onde os índios guaranis já estavam relativamente imunizados às doenças e acostumados com as formas de trabalho agrícola coletivo. As devastações humanas foram tão grandes que as missões foram obrigadas a mudar-se cada vez mais para o sul, até o atual Estado do Rio Grande do Sul.

A incorporação de Portugal ao Reino Espanhol em 1580, teve consequências importantes para o Brasil. De um lado, as fronteiras impostas pelo Tratado de Tordesilhas desapareceram, facilitando assim a penetração cada vez maior dos bandeirantes, e por outro lado, com os Países Baixos passando também à coroa espanhola, os holandeses se estabeleceram em Pernambuco entre 1630 e 1654.

A crise do açúcar obrigou a busca

de meios substitutivos. Em 1696 os bandeirantes encontraram os primeiros filões de ouro no hoje Estado de Minas Gerais e no século XVIII alcançou-se o maior índice de produtividade do metal. O ciclo do açúcar foi assim substituído pelo do ouro. De certa maneira, a expansão da economia exportadora beneficiou a classe dominante local que cada vez mais manifestava seu desejo de prescindir da mediação de Portugal em seu comércio com a Europa. No fim do século XVIII surgiram os primeiros movimentos em favor da independência e o maior símbolo de liberdade dos brasileiros, Tiradentes, executado em 1792 devido a seu destaque na Conjuração Mineira.

A invasão da Península Ibérica por Napoleão, em 1808, determinou a decisão do rei de Portugal de mudar a corte para o Brasil colocando assim o país numa situação de quase independência. Assim, o Brasil passava a comercializar diretamente com seu maior cliente, a Grã Bretanha. Com a volta do rei à metrópole em 1821, a burguesia comercial brasileira declarou a independência do país em 7 de setembro de 1822, com o príncipe regente, D. Pedro I, passando a ser Imperador.

Fonte: Guías del Mundo 1998



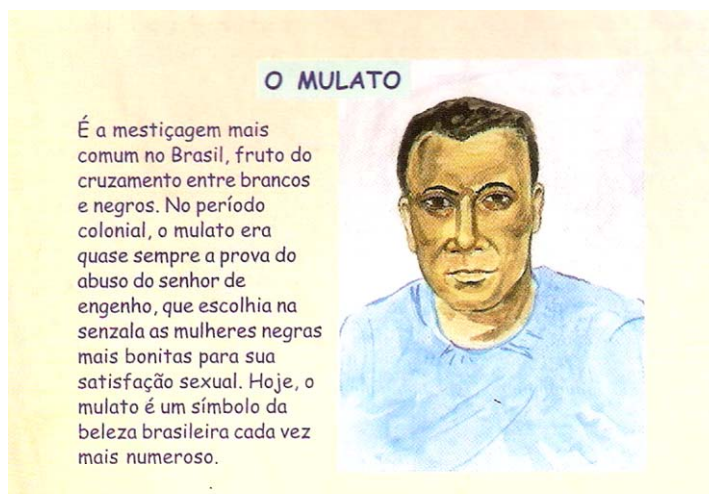
Fuente: *Guías del Mundo*, 1998.

En este texto el negro es visto como reflejo de la sociedad brasileña en el período colonialista; pasa a formar parte de la historia del país: [...] *mão-de-obra africana nos trabalhos agrícolas da colônia* que, [...] *desafiando o sistema colonial, fugiram das plantações da costa para as selvas, congregando-se com indígenas e mestiços em povoados chamados 'quilombos' ou 'mucambos'*. Se muestran aquí movimientos de resistencia organizados por los negros contra el proceso de explotación. La voz de Zumbi en "o quilombo de Palmares" adquiere

fuerza al ser concebido como “*líder na luta contra as expedições militares*” lo que justifica el “Dia da Consciência Negra”, instituido el 20 de noviembre como el día “*da morte, em combate, de Zumbi*”.

Abordar al negro como agente activo que se rebela contra la esclavitud contribuye para “transformar el mito de la pasividad del negro y establecer la resistencia y el activismo de los esclavos como la verdad histórica” (SOUZA, 1993). Sin embargo, esas dos posiciones se materializan en el LD al observar que el tratamiento dado a la revuelta y a su líder, circula bajo la forma de leyenda.

BEM-VINDO. Unidade 18, p. 172. “O mulato”



Este texto está incluido en el ítem “Gente e cultura brasileira”, bajo el título *Quem somos, afinal?* Se retratan aquí lo que las autoras denominan “personajes típicos del pueblo brasileño”: *o mulato, o pantaneiro, o seringueiro, o mestiço oriental, o caiçara (morador del litoral), o jangadeiro*.

La presencia del negro en la sociedad brasileña se da también a través de la figura del mulato, entendido en este discurso como “*mestiçagem mais comum*”

no Brasil, fruto do cruzamento entre brancos e africanos” y, “prova do abuso do senhor de engenho, que escolhia na senzala as mulheres negras mais bonitas para sua satisfação sexual”. Aparece, entonces, como un sujeto marcado por su origen, fruto de la relación entre el blanco rico y la negra esclava.

Podemos leer más adelante: *Hoje, o mulato é um símbolo da beleza brasileira.* Se retoma el discurso histórico del mestizaje, uno de los discursos fundadores del Brasil², que focaliza la mezcla racial y el surgimiento de una raza mestiza como símbolo de la identidad brasileña, entendida esta como constructo del imaginario, desencadenado por los simbolismos circulantes en las prácticas cotidianas.

El embate que caracteriza este proceso de mestizaje y que sitúa los sujetos en el límite entre ser europeo, indio o negro y, al mismo tiempo ninguno de ellos, es mostrado a partir de una perspectiva en que los conflictos son silenciados (RIBEIRO, 1995).

AVENIDA BRASIL 1. Lição 12, p. 127. “Influências na cultura brasileira”

Influências na cultura brasileira C1

Relacione as palavras com as fotos.

língua

culinária

religião

dia-a-dia

música

raça

Influências africanas



①

candomblé
axé
cafuné xingar

④



②



⑤



③



⑥

Influências indígenas



①

mandioca
Iguaçu Tatu

④



②



③



⑤

En esta página, en la que predominan las imágenes, aparecen el indio y el negro como grupos que “influenciaron” a la cultura brasileña en los siguientes campos: lengua, culinaria, religión, música, cotidianidad y raza.

Al mencionar las influencias indígenas, el indio es mostrado como aquel que se adentra en una cultura ya existente y no como habitante nativo de la tierra llamada “Brasil”. De este modo, se invierte el rumbo de la historia, se silencian sus costumbres y su cultura, así como su trayectoria de muerte, sufrimiento y resistencia a la colonización europea.

La esclavitud y el trabajo, motivo por el cual el africano fue llevado al Brasil, son también silenciados indicando el compromiso ideológico de una determinada versión de la historia.

AVENIDA BRASIL 1. Lição 6, p. 50. “O dia-a-dia de duas brasileiras”

Lição 6

A1 O dia-a-dia de duas brasileiras



Dona Cecília,
38 anos,
professora
e dona de
casa,
4 filhos.

“ Sou professora, e mãe de 4 filhos. Três vezes por semana, dou aulas numa escola particular. Como nossa casa é grande e dá muito trabalho, tenho uma empregada e uma faxineira. As crianças almoçam em casa. Durante a semana, à tarde, elas têm aulas de inglês, de piano, de judô e de ballet. Eu as levo para lá e para cá o tempo todo. E depois, vou buscá-las. É terrível, mas o que posso fazer? À noite, geralmente ficamos em casa, mas, de vez em quando, às 6.^{as}-feiras, meu marido e eu saímos. Às vezes, quando o tempo está bom, vamos à praia no fim de semana. Temos uma casa lá. ”



Dona Conceição,
43 anos,
empregada
doméstica,
4 filhos
adolescentes.

“ Moro no subúrbio, longe do meu emprego. Levanto muito cedo, dou café para minha família e vou trabalhar. Tomo dois ônibus. Chego às 8 horas na casa da minha patroa. Limpo a casa, lavo e passo roupa, faço o almoço e arrumo a cozinha. Às 4 horas, vou para casa. Mais dois ônibus! Em casa eu tenho muito serviço, mas o que posso fazer? Meus filhos, graças a Deus, já estão trabalhando: dois na fábrica, os outros, num supermercado. O Zeca vai à escola à noite. Ele diz que gosta de estudar. ”

Esta es una lectura en la que aparecen dos personajes: *Dona Cecília* e *Dona Conceição* quienes cuentan sus actividades cotidianas. El relato está precedido por la foto de cada una.

La presencia del negro se da a través de “*Dona Conceição*”, empleada doméstica que vive en los suburbios y que dice: [...] *Tomo dois ônibus. Chego às 8 horas na casa da minha patroa. Limpo a casa, lavo e passo roupa, faço o almoço e arrumo a cozinha. Às 4 horas vou para casa. Mais dois ônibus!*

Los efectos de sentido producidos en este enunciado sitúan al negro en una posición de inferioridad en relación al blanco: “*Dona Cecília é professora e dona de casa*” y “*Dona Conceição é empregada doméstica*”; esta última no tiene posibilidades de movilidad social ni forma de modificar su destino tal como podemos apreciar a través de la pregunta que se formula: [...] *Mas o que posso fazer?*

Al hablar del negro homogeneizando la diversidad de los africanos traídos como esclavos, percibimos una concepción de historia del Brasil como una historia de razas y no de hombres injustamente marginalizados; esto implicaría naturalizar elementos que “generan un determinismo en el que las acciones humanas son vistas como mero reflejo de características innatas.” (NAJJAR: 349)

A modo de conclusión

Las bases de la versión histórica contada en estos LDs toman como referencia al pueblo portugués y su lengua, muestra de las relaciones de poder que atraviesan la sociedad y que autorizan y legitiman esos discursos. Como consecuencia, cristalizan sentidos y estabilizan textos que marginalizan a los indios presentándolos como un pueblo externo, que se introduce en tierras brasileñas, influenciando el habla y las costumbres. Además, el indio es visto como una entidad genérica y monolítica y, a partir de un discurso de influencia colonialista, su imagen se circunscribe a un pasado exótico que remite a las leyendas. Presentar esta imagen impide que sus culturas sean vistas como elementos vivos en la conformación de la brasilidad.

La exclusión de los indios en nuestra sociedad se actualiza en todos los momentos en que se le atribuye el mismo lugar que ocupaba hace 500 años, en consecuencia no puede ocupar el lugar de ciudadano brasileño y, con su ciudadanía silenciada, es posible negarle el acceso a los derechos de cualquier ciudadano brasileño. (FURLÁN: 217)

Los LDs, al colocar al negro en una posición de esclavo o como perteneciente a una clase social inferior, reactualizan la herencia cultural esclavista. El negro es asociado a su lugar del pasado por lo que no participa del desarrollo histórico y no posee movilidad social con lo cual se corrobora el imaginario de que ese es su lugar en la sociedad brasileña.

Los lugares ocupados por el africano y por el indio son silenciados lo que indica una “declinación política de la significación” (ORLANDI, 1992: 55), “que elimina los sentidos no deseados y evita presentar al extranjero un país de tradición esclavista cuyas raíces están en el pueblo indígena” (FURLÁN, 2007).

BIBLIOGRAFÍA

Carvalho, José R. (2008). “A construção da identidade de uma nação por meio da língua escrita e falada”. *Revista FORUM Identidades*. Ano 2, Volume 4- p. 83-90. Jul-dez. UFS.

Celada, Ma. Teresa. (2002). *Sobre certas formas de se dizer brasileiro*. An. 2. Congr. Bras. Hispanistas. Oct. 2002. USP.

Coracini, Ma. José (org.) (1999). *Interpretação, Autoria e Legitimação do Livro Didático*. São Paulo. Pontes.

Chauí, Marilena. (1987). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense.

Di Renzo, Ana Maria. (2005). *A constituição do Estado Brasileiro e a Imposição do Português como Língua Nacional: uma história em Mato Grosso*. Tese de doutorado. UNICAMP.

Furlán, Cássia C. (2008). "Povos do Brasil: quem são eles nos livros didáticos de português como língua estrangeira?". *Anais do SETA*. SP. Volume 2. 213 a 218.

_____ (2007). "As formações imaginárias sobre o Brasil e o brasileiro no material didático de português como língua estrangeira". *Anais do SETA*. Número 1. 159-164

Guimarães, Eduardo. (2005). "A língua portuguesa no Brasil". *Ciência e Cultura / Línguas do Brasil/Artigos*. Vol. 57. Abril/jun.

Gomes Leal, Denise. (2006). *Português para estrangeiros e os materiais didáticos: um olhar discursivo*. Tese de doutorado. Instituto de Letras. UFRJ.

Gonçalves, Moisés A. (s/d). *Repertório de lutas e utopias*. PUC. MG.

Najjar, Jorge. (2005). "O indígena e a construção da ideia de Brasil: reflexões sobre patrimônio, identidade e cidadania". *Revista "Habitus"*. Goiânia, v. 3, n. 2, p. 347-360, jul/dez.

Orlandi, Eni. (2009). "Reflexões sobre a história da 'língua brasileira'". *Jornal da UNICAMP*. Campinas. 17 a 23 de agosto. P.3.

_____ (2005). "A língua brasileira". *Ciência e Cultura / Línguas do Brasil/Artigos*. Vol. 57. Abril/jun. Pp. 29-30.

_____ (org.). (2003). *Discurso fundador. A formação de um país e a construção da identidade nacional*. 3ª Edição. SP. Pontes.

Payer, M. Onice. (1999). *Entre a língua nacional e a língua materna*. Tese de Doutorado. UNICAMP.

Piva de Carvalho, André. (2008). "Construção identitária: projeção simbólica". *IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 28 a 30 de maio. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador.

Ribeiro, Darcy. (1995). *O Brasil como problema*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Saboia Carvalho de, Orlene (s/d). *Aspectos da identidade brasileira em livros didáticos de português para estrangeiros: um estudo lexical*. Universidade de Brasília.

Tilio, Rogério. (2008). “O papel do livro didático no ensino de língua estrangeira”. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. ISSN-1678—3182. UFF/ UNIGRANRIO. Volume VII, Número XXVI, 117-144.

NOTAS

¹ El indio Poti – nombre que significa “camarão” – es un personaje de la novela “Iracema” (1865) de José de Alencar. Se destaca por su coraje y valentía; se relaciona con el colonizador portugués Martín Soares Moreno a quien considera su amigo y hermano.

² Según Orlandi (2003: 7), [...] en relación a la historia de un país, los discursos fundadores son discursos que funcionan como referencia básica en el imaginario constitutivo de ese país. “Aqueles que vão nos inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro de uma história de um conhecido [...]”

CONVERSACIONES EN TORNO A LA “CORRECCIÓN/REVISIÓN” EN LOS UMBRALES ACADÉMICOS

Carla Andruskevicz

vitralina@gmail.com

Proyecto de Investigación: Experiencias de escritura en los umbrales académicos.

Directora: Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Umbrales, escritura academia, competencias, corrección/revisión.

Resumen

El umbral en el cual se instalan los alumnos ingresantes de una Carrera como la de Letras, es un espacio que habilita el juego con los sentidos y la reflexión sobre hábitos culturales y lingüísticos cristalizados por el uso reiterado y cotidiano. El umbral como puerta de entrada al universo académico, no se corresponde simplemente con el gesto de entrar-pasar sino con un camino complejo en el cual el ingresante se encontrará pasando, y en esta temporalidad presente indefinida reconocemos un proceso espiralado antes que una serie de etapas jerárquicamente organizadas y dispuestas.

Entonces, para quien es recién-llegado, quizá extranjero en estos territorios, no es tarea fácil transitar el umbral como instancia de crisis y de tembladeral de sus competencias culturales, lingüísticas e ideológicas.

Resulta oportuno reconocer que en la práctica docente, la corrección y la evaluación de los discursos es tarea habitual y cotidiana; los docentes somos expertos -con mayor o menor grado de experticia- en indicar y señalar al alumno

sus errores, pero también -al menos es lo deseable y esperable- sus frutos y logros, sus avances en la carrera discursiva.

La corrección de la escritura, sin embargo, se inscribe como práctica necesaria y ante todo productiva para el alumno, si se instala como una lectura que habilita el diálogo con el otro que es evaluado, si abre un nuevo punto de partida para la superación de las dificultades y para el desarrollo de las competencias discursivas, textuales y escriturales.

* * *

Las etimologías de las palabras *texto* y *discurso* se encuentran vinculadas y emparentadas en cuanto a los posibles sentidos que habilitan: la primera, del latín “textus” se corresponde con una serie de prácticas como *tejer-trenzar-enlazar*; la segunda, del latín “cursus” se vincula con la idea de *carrera* la cual, según el contexto que la envuelva, según el universo del discurso en el cual se la instale, asumirá formas muy diversas: así, podría relacionarse con los verbos *andar*, *mover-se*, *correr*, *recorrer*, pero también *seguir*, *perseguir*, *alcanzar*.

Desde el inicio del cursado de una Carrera como la de *Letras*, desde aquel momento inicial -e *iniciático*- a partir del cual el alumno ingresante se introduce en los umbrales de las espacialidades académicas, quienes estamos instalados desde hace tiempo y nos sentimos *cómodos* en ellas -en el sentido de una *comodidad* que encarna múltiples actitudes y formas-, insistimos en la *adecuación* de los textos y los discursos a este nuevo paisaje: empezar a transitarlo, a recorrerlo implica estar dispuesto a conocer y a aprender un lenguaje, un registro específico anclado en prácticas discursivas con sus propios códigos y normativas.

En este sentido, el *umbral* en el cual se instalan los alumnos ingresantes es un espacio que habilita el juego con los sentidos y la reflexión sobre hábitos culturales y lingüísticos cristalizados por el uso reiterado y cotidiano; las

competencias desarrolladas en experiencias educativas anteriores -la escolaridad, pero también otros posibles recorridos académicos previos, terciarios y universitarios- se ponen en diálogo con los saberes que la *comunidad de las Letras* ofrece e impone a quienes buscan instalarse en ella. El *umbral* es aquí entendido como la puerta de entrada al universo académico, pero no se corresponde simplemente con el *gesto de entrar-pasar* sino con un camino complejo en el cual el ingresante se encontrará *pasando*, y en esta temporalidad presente indefinida reconocemos un proceso espiralado antes que una serie de etapas jerárquicamente organizadas y dispuestas.

El umbral es un tiempo-espacio de pasaje, un crono-topo de la crisis en la que un sujeto se encuentra comprometido en tanto enfrenta el límite de sus posibles desempeños semióticos, sean prácticas socioculturales en general, sean usos lingüísticos en particular (Camblong, 2005: 33).

Entonces, para quien es *recién-llegado*, quizá extranjero en estos territorios, no es tarea fácil transitar el *umbral* como instancia de crisis y de *tembladeral* de sus competencias culturales, lingüísticas e ideológicas (cfr. Kerbrat Orecchioni, 1980); no es una práctica simple o mecánica el sumergirse y disponerse a *entretener* una *carrera*, a *recorrer* un nuevo *camino* -o, mejor, múltiples caminos- pero también, disponerse a ser *perseguido*, *vigilado*, *alertado* respecto a las formas legítimas y válidas del *decir* en la esfera académica: *Siempre puede decirse la verdad en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una “policía discursiva”ⁱ que se debe reactivar en cada uno de sus discursos.* (Foucault, 1970: 38).

En este sentido, *la verdad*, la cual en la cita anterior representa aquello que será escuchado y tenido en cuenta por los destinatarios-lectores, aquella *intervención* que se sumará al infinito diálogo en la construcción y el desarrollo del conocimiento disciplinar y que puede encarnar formatos textuales y discursivos muy disímiles -desde un simple resumen hasta una reseña o una monografía-, será *oída* y aceptada *sí y sólo sí* se adecua a la normativa que la mencionada *policía discursiva* *pregona* en la diseminación de clases, exposiciones

y tutorías. Los alumnos ingresantes -y cabe destacar: aún no definitivamente *ingresados*- se sumergen así al universo académico al cual arriban con capitales y competencias diversas que les posibilitan u obstaculizan la participación en una suerte de *mercado lingüístico* (cfr. Bourdieu, 1975) en el cual el lenguaje -como materia prima- se vende y se compra al mejor postor. La metáfora de Bourdieu, quizá resulte ciertamente violenta o insensible para representar la profesión y la articulación entre la enseñanza y el aprendizaje, sin embargo, no está alejada de la realidad en el campo educativo si, por ejemplo, nos posicionamos en una de las instancias protagónicas de la práctica docente: la *corrección*.

Llegados a este punto de la conversación, se torna necesario dejar la ingenuidad a un costado... Es oportuno reconocer que en la práctica docente -en cualquier instancia o nivel-, la corrección y la evaluación de los discursos es tarea habitual y cotidiana. Entonces, podríamos afirmar que los docentes somos expertos -con mayor o menor grado de experticia- en indicar y señalar al *alumno* sus errores -que podrían asumir formas semánticas múltiples como *fallas*, *trabas*, *dificultades*, *problemas*, entre otras-, pero también -al menos es lo deseable y esperable- sus frutos y logros, sus *avances* en la *carrera* discursiva.

La *corrección* de la escritura, sin embargo, se inscribe como práctica necesaria y ante todo *productiva* para el alumno, si se instala como una lectura que habilita el diálogo con el *otro* que es evaluado, si abre un nuevo punto de partida para la superación de las dificultades y para el desarrollo de las competencias discursivas, textuales y escriturales.

Así, la *corrección* que *arrasa* con el texto evaluado, que sólo sanciona y focaliza en los desaciertos, nos recuerda a los pequeños pero poderosos animales de Quiroga:

- ¿Qué hay, qué hay? -preguntó, echándose al suelo.
- Nada... Cuidado con los pies; la corrección.
- Benincasa había sido ya enterado de las curiosas hormigas a las que llamamos corrección.
- Son pequeñas, negras, brillantes y marchan velozmente en ríos más o menos anchos. Son esencialmente carnívoras. Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso (...). No hay

animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador. (...) Es forzoso abandonarles la casa, a trueque de ser roídos en diez horas hasta el esqueleto. Permanecen en un lugar uno, dos, hasta cinco días, según su riqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van. ("La miel silvestre", de Cuentos de amor, de locura y de muerte).

La *corrección*, entonces, -al menos la corrección que aquí se privilegia- resulta una suerte de recomienzo, un punto de llegada pero a la vez de partida que posibilite el enriquecimiento discursivo y disciplinar de quienes participan en las prácticas de enseñanza y aprendizaje. Por lo tanto, preferimos reemplazar a la *corrección* por un término que nos resulta más acertado y *amigable* para la instancia de evaluación en el umbral: la *revisión*, como la práctica que es ante todo una mirada, una exploración de la escritura del otro que habilita la identificación de zonas con dificultades y tropiezos o sin ellos y que, simultáneamente, se convierte en una panorámica de sus competencias escriturales, un mapa de sus aciertos y desaciertos en la práctica de *entretejer* discursos y textos.

Por otra parte, resulta primordial que la *revisión* también se convierta y asuma la forma de una *autorevisión* a partir de la cual el alumno puede posicionarse estratégicamente como lector crítico de sus propias producciones y plegarse sobre ellas intentando advertir e identificar las desviaciones de lo esperable y de lo aceptado (cfr. Carvallo, 2008).

Estas *desviaciones* son establecidas por las normas y cánones del campo disciplinar académico y, en ocasiones, son *pasadas por alto* y desatendidas por el alumno ingresante seguramente por factores muy diversos, aunque aquí nos arriesgamos a decir que la principal causa se relaciona con la *ausencia del hábito* para la reflexión metadiscursiva: en ella, reconocemos diversas instancias como la lectura, la autocorrección, la valoración de la propia escritura, la profundización crítica, la comprensión e interpretación de los errores y la consideración de los

mismos como *constructivos* y desafiantes en el sentido de posibilitar que la *carrera discursiva* continúe móvil y dinámica.

Entonces, para decirlo claramente y recurriendo a la sabiduría popular: *el hábito hace al monje*, frase afamada pero que con frecuencia los docentes universitarios olvidamos al *encontrarnos/ enfrentarnos* con nuestros ingresantes. En la instancia de umbral, ellos necesitan afianzar y desarrollar las competencias mencionadas, habituarse a las rutinas académicas y disciplinares, reconocerlas y *reconocer-se* en ellas; cabe destacar que, generalmente, las desarticulaciones entre la enseñanza media y la universitaria son visibles y preocupantes y, en ocasiones, estos *hábitos* han sido desarrollados con una debilidad evidente.

Por otra parte, la disciplina que modeliza y matiza a las esferas y a los umbrales académicos -en este caso la de las Letras-, funciona como un *guardián*, como un *principio de control de la producción del discurso*. *Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas* (Foucault, op. cit.).

De esta manera, el campo disciplinar de las Letras con todos sus posibles *sub-campos* y ramificaciones, fija las fronteras de los discursos, sus características y componentes temáticos-estilísticos y composicionales (cfr. Bajtín, 1952/3), pero también habilita los formatos legitimados como una suerte de repertorio de *moldes* y *envases* disponibles tanto para el escritor competente como para el inexperto y que, según las competencias y las actitudes frente a la escritura, son posibles de *ablandar*, metamorfosear y combinar a partir de estrategias y condiciones de producción diversas. Los formatos que circulan en un campo disciplinar poseen una especial importancia debido a que *el sentido de un texto... depende de las formas que lo dan a leer, de los dispositivos propios de la materialidad de lo escrito* (Chartier, 2007: 9), y por ello las *formas* son determinantes para las condiciones de circulación y consumo de la producción textual y discursiva.

Este repertorio, esta galería de *formas discursivas* múltiples, son observadas por el alumno ingresante con diversos grados de *familiaridad*; por

ello, se torna necesaria una práctica insistente, reiterada y metareflexiva para desencadenar la adecuación y la modelización -cual artesano con su arcilla- de la escritura a la esfera académica. Sin embargo -y retomando la discursividad popular-, *toda regla nace para ser quebrada* y, en este sentido, es interesante advertir cuando los alumnos, luego de transitar los *umbrales* y de desarrollar competencias discursivas y escriturales que les permiten experimentar cierta seguridad y confianza en cuanto a las formas del *decir* legítimas, ensayan y proponen estilos de escritura académica posibilitando que la rigidez y la estructuración propia de estos formatos adquieran estrategias y matices creativos, literarios y retóricos que renuevan y *refrescan* el canon disciplinar.

Como puede visualizarse hasta aquí, la instalación del alumno ingresante en el universo académico resulta un *pasaje* de evidente complejidad debido a que el mismo, lejos de *pasar* -como quien da un paso, avanza y entra a un lugar cualquiera-, se sumerge en un proceso de aprendizaje y desarrollo de competencias que, si bien no podríamos considerarlas totalmente *nuevas*, poseen sus propias características aunadas a normativas y cánones fijados y legitimados. Así, desde un primer momento, la *comunidad académica* que recibe al alumno le *muestra*, pero también le *impone*, su propia identidad diseminada en una secuencia de gestos, actitudes, prácticas y habilidades, posibles tanto de adoptar como de transformar, y en este sentido

Uno... [toma] conciencia de que “la pertenencia” o la “identidad” no están talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables. Y de que las propias decisiones de cada uno, los pasos que uno da, la forma que tiene de actuar (y la determinación de mantenerse fiel a todo ello) son factores cruciales en ambas. (Bauman, 2005, 32).

Por ello, para quienes nos encontramos inmersos en los umbrales de la alfabetización académica, la propuesta no es la instalación de una *conformidad estoica* o de una *compasión asistencial* frente el *recién-llegado*, sino el

seguimiento y el acompañamiento firmes y continuos -con cierta *dosis* de paciencia-, la instalación de los hábitos discursivos, el trabajo cotidiano y metareflexivo sobre la escritura, la visualización de los errores pero también de los aciertos en las producciones de los alumnos.

Es posible que este tipo de prácticas respecto al trabajo en los umbrales académicos, sumadas a los *vientos a favor* que puedan emerger, posibiliten que el ingresante pueda construir su identidad dentro de la *comunidad académica* y *sentirse como en casa* a partir de su participación dinámica en la *carrera discursiva* de las Letras.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl (1952/ 3): *Estética de la Creación Verbal*. Bs. As., Siglo XXI, 2002.

Bauman, Zygmunt (2005): *Identidad*. Bs. As., Losada.

Camblong, Ana (2005): *Mapa semiótico para la Alfabetización Intercultural en Misiones*. Posadas, FHyCS – UNaM, MCE de la Prov. de Misiones.

Carvallo, S. – Andruskevich, C. (2008): *Libro de Cátedra Procesos Discursivos*. Posadas, Edunam.

Chartier, Roger (2007): *Escuchar a los muertos con los ojos*. Madrid, Katz, 2008.

Bourdieu, Pierre (1975): “Economía de los intercambios lingüísticos” en *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal, 1985.

Foucault, Michel (1970): *El orden del discurso*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1996.

Kerbrat – Orecchioni, Catherine (1980): *La Enunciación. De la Subjetividad en el Lenguaje*. Bs. As., Hachette, 1986.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

NOTAS

ⁱ Los resaltados son nuestros.

EL AUTOR EN SU BIBLIOTECA: DE LA ESCRITURA LITERARIA Y ANIMALARIA

Carla Andruskevicz

vitralina@gmail.com

Proyecto de Investigación: Autores Territoriales

Directora: Carmen Santander

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Autor, territorio, escritura, literatura, animales, biblioteca, colecciones.

Resumen

La materialidad discursiva recopilada en los umbrales de una investigación, en ocasiones, configura una suerte de territorio caótico con múltiples posibilidades de entrada, con senderos infinitos para surcar y recorrer, los cuales emergen a medida que la lectura acerca al investigador con su corpus, cotidiana y persistentemente.

Nuestro trabajo se desencadena de un Proyecto de investigación titulado Autores Territoriales en el cual se focaliza en la producción literaria y cultural de cuatro autores y escritores misioneros. De este conjunto autoral, nos interesa la producción narrativa del escritor Raúl Novau -correntino, radicado en la ciudad de Posadas- y, especialmente, una obra en particular, Cuentos animalarios (1999), en la cual nos proponemos explorar las vinculaciones e intersticios dialógicos entre la literatura y los animales –sin dejar de tener en cuenta que nuestro autor, es veterinario de profesión y escritor por vocación. Dichos cuentos posibilitan asomarse a un universo de dispersiones, devenires, superposiciones y mixturas entre la naturaleza animal y la humana y a su vez, despliegan una interesante conversación con otros textos de la biblioteca literaria argentina.

En esta ponencia también quisiéramos focalizar nuestra atención, en la construcción del corpus y de nuestra Biblioteca Animalaria y Genética, la cual fue configurada desde la lectura y clasificación de materiales discursivos múltiples -manuscritos, tapuscritos, notas, cartas, entre otros- proporcionados recientemente por nuestro escritor. En esta Biblioteca se ha trabajado con las categorías de las colecciones, los anaqueles y los objetos discursivos con la finalidad de crear y proponer un ordenamiento posible para la diversidad caleidoscópica de dichos materiales.

* * *

Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada... es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica; y además, en este caso, el juego no debe considerarse como distracción, sino como trabajo... Leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo... (Barthes, 1984)¹.

Encontrar/ tomar/ explorar un libro

Tras los posibles avatares de un objeto cultural de su tipo -como la espera estática en los anaqueles, la circulación por diversas bibliotecas, el *paso* por varias manos que lo abordaron (o quizá *trataron*) de disímiles maneras, la exploración y lectura desde intenciones y pasiones múltiples-, finalmente un día se encuentra con la mirada aún indefinida de alguien que lo toma para, de alguna manera, *rescatarlo*. La práctica de *tomar un libro* -especialmente uno que nunca antes ha sido *tomado*- se convierte en un efímero momento que instala un umbral, una puerta de entrada hacia espacialidades desconocidas, inciertas y por ello fascinantes y hasta irresistibles -sobre todo para quien la lectura es una actividad

diaria, impregnada y arraigada a la vida cotidiana, intelectual, profesional. Quienes nos reconocemos *lectores*, sabemos de la *seducción* de un montón de libros esperando ser *tomados*, tanteados, husmeados; también sabemos que, antes de ser concretamente leído, el libro ofrece múltiples potencialidades de sentidos que se despliegan y asoman desde su superficie.

Es probable que haya sido tenazmente perseguido por algunos lectores e ignorado y desconocido por otros, sin embargo este *objeto* se exhibe siempre con toda su materialidad a partir de la máscara que lo envuelve y lo presenta desencadenando, desde ese primerísimo momento de contacto con el lector, una mirada caleidoscópica de conjeturas, interrogantes, interpretaciones, lecturas. El *libro* aparece y se hace visible desde sus tapas, contenedoras de algo que está a punto de ser revelado pero también, y simultáneamente, cambiado, *leído* y por ello, irremediablemente, metamorfoseado.

El lector del libro al que nos estamos refiriendo -ya que no todos los libros habilitan las mismas prácticas y gestos de lectura-, percibe que es liviano, pequeño y de fácil manipulación; su portada anuncia tres elementos protagónicos cuando de paratextualidad se trata: en primer lugar, la referencia architextual (cfr. Genette, 1989) que instala la identificación del *género* con el cual el lector se encontrará -en el caso de que decida *involucrarse* aún más con el libro. El género también forma parte del segundo elemento, el *título*, que despliega una triple funcionalidad: designa e identifica un *nombre*, indica un *contenido* y seduce -o intenta seducir- a los destinatarios (cfr. Genette, 1987: 68); estas funciones trabajan como indicios de la obra que pueden anticipar la lectura pero también desviarla y confundirla. En tercer lugar, la mención del autor, la *firma – marca – huella* de autoría que enlaza y anuda *el nombre* a una *obra* y por lo tanto excede la mera función *indicadora* para montarse sobre la existencia misma del discurso del cual se apropia (cfr. Foucault, 1969).

El lector, entonces, identifica: *Cuentos animalarios Raúl Novau*, información que también se reitera en el finísimo lomo del libro además de una referencia temporal, *junio de 1999*. Quizá nuestro lector ya se sienta interpelado y

en pleno diálogo con el libro debido a que reconoce -o no- a su autor (ambas posibilidades pueden resultar desencadenantes de matices disímiles, desde un interés creciente a una indiferencia desoladora); por otra parte, las tapas de este libro también incluyen ciertos elementos estéticos e iconográficos como los colores terrosos y dorados, unas huellas de animal salpicadas –que invitarían a *rastrear*, a seguir y a perseguir a los animales que habitan en estos cuentos- y un caballo que se asoma en la letra “o” de “animalarios”. Luego de la exploración reseñada, no quedan más que las referencias a la imprenta y el logotipo en la contratapa. El lector, entonces, se dispone a sumergirse en un mundo literario y posible que *promete*, desde su umbralidad, una galería de personajes y acontecimientos animalarios...



Nuestra presentación, intenta desplegar el encuentro cotidiano entre un lector -quizá experimentado y frecuente en los *laberintos lecturales*- y un libro. En este caso –y particularmente en esta investigación- el libro abordado exhibe una *escritura literaria y animalaria*, a la cual la entendemos como una práctica y a la vez como un género que no se limita simplemente a poner en escena una galería de personajes y tramas vinculados con la tópica animal, sino que también pone en *tensión* y en *diálogo* discursividades legitimadas de la tradición cultural, histórica y filosófica que versan acerca de las proximidades, lejanías, superposiciones y mixturas entre la animalidad y la humanidad. En este sentido, los animales siempre han sido protagonistas de polémicas conversaciones –como las cotidianas y domésticas, científicas, ficcionales, literarias, religiosas, filosóficas- respecto al espacio que ocupan en el mundo, a las territorialidades que *marcan* o son marcadas, determinadas, limitadas, destinadas por y para ellos.

En este abisal *diálogo sobre los animales*, la literatura interviene para formar parte de la rizomática trama de discursividades que los describe y los clasifica desde múltiples categorías y rótulos, convirtiéndolos en personajes de historias y relatos posibles. Algunos de los recursos y estrategias de los que se vale para

lograrlo son las metamorfosis; las escenas oníricas; la animalización y la humanización sutiles, bruscas o difusas; la configuración de bestiarios originales, sorprendentes o fantásticos; la exploración de territorios animalarios desde perspectivas críticas, ideológicas y metafóricas. Hemos instalado a la obra del *escritor territorial* Raúl Novau², *Cuentos animalarios*, como la anfitriona del género al cual brevemente nos hemos referido y al cual, en esta presentación, deberemos dejar *abandonado*.



Para continuar con nuestra reseña respecto de las condiciones de producción, consumo y circulación de *nuestro libro*, diremos que estamos hablando de un libro editado por el propio autor hace ya diez años, con una mínima tirada y, por ello, quizá difícil de rastrear, perseguir, encontrar. De esta manera, en un primer momento, hemos podido acceder a él, a partir de una fotocopia completa del original proporcionada por una colega, debido a que estaba agotado –esto ya nos había sido revelado por su autor en una entrevista previa³. Varios meses después, explorando y revisando una pequeña librería del centro de la ciudad de Posadas, nos encontramos con un ejemplar original que integraba el estante de *libros usados*, hallazgo que generó en aquel momento una satisfacción indescriptible: a partir de prácticas casi detectivescas de coleccionistas obsesivos e insistentes, habíamos rastreado múltiples espacios con la esperanza de conseguir algún ejemplar.

Esta dificultad es común en los *territorios* en los cuales vivimos e *investigamos*: la provincia de Misiones y, más específicamente, la ciudad de Posadas posee un pequeño mercado editorial y son varios los escritores que, al no contar con una amplia y variada oferta editorial visible en otras provincias y centros culturales, publican sus libros a partir de mínimas tiradas de ediciones de autor y solventadas con el apoyo, el auspicio y el subsidio de diversas instituciones sociales y culturales. Ésta ha sido la vía utilizada por el escritor Raúl Novau para la publicación de *Cuentos animalarios* ya que, si bien el dato no

figura en la edición impresa, el autor nos ha comentado que la publicación del libro fue solventada con los fondos del IPLyC⁴.

Además, es oportuno mencionar que no existe un archivo completo con las obras de los autores misioneros en la ciudad de Posadas; éstas, se encuentran diseminadas en bibliotecas populares, universitarias, institucionales y privadas. Recordemos aquí que la práctica de la lectura, con todas las aristas, vericuetos, recorridos y posibles atajos que pudiera desencadenar, es siempre incompleta, inacabada, imposible de asir *de una vez y para siempre*:

Las bibliotecas no sólo acumulan libros, modifican el modo de leer. Producen un efecto paradójico, que es típico de las grandes bibliotecas, siempre habrá un libro que no hemos leído, la contradicción entre el libro que estoy leyendo y todos los otros libros que están ahí disponibles y que nunca podremos llegar a leer. Lo que no se puede leer, lo que falta acompaña a la lectura, forma parte de la experiencia misma. (Piglia, 2007).

En este sentido, seguramente no será posible aspirar al *gran sueño de la biblioteca total* (al universo que otros llaman biblioteca, según Borges), pero sí aspiramos a la construcción de una *biblioteca literaria territorial y virtual* que pueda ofrecer a sus lectores los múltiples paisajes literarios instalados en estos territorios. Además, esta *biblioteca* también incluiría los materiales que componen los archivos de los escritores -en el caso de conseguirlos-, a partir de los cuales el investigador construye y deconstruye la trama de las discursividades de las cuales dispone, para ofrecer sentidos, lecturas e interpretaciones posibles de las obras literarias con las cuales dialoga y trabaja, vinculadas con la participación de sus autores en instituciones y formaciones culturales y con la instalación de proyectos autorales e intelectuales.

Construir y entrar en la biblioteca

En este momento de la investigación nos encontramos trabajando con el archivo *atesorado* y proporcionado por el escritor de nuestros cuentos quien, luego de nuestros insistentes pedidos respecto a materiales discursivos

relacionados con sus obras literarias publicadas e inéditas y respecto a su participación en distintas instituciones y formaciones culturales, nos facilitó una *gran bolsa* caótica en principio, pero con infinitas posibilidades de análisis que se desplegaron desde los primeros atisbos de aquella abismal cantidad de *papeles*.

Aquí, podríamos detenernos un momento para reflexionar brevemente respecto del *gesto* de *guardar*; éste implica también el de *seleccionar*: se *guarda* aquello que se considera valioso y apreciable, piezas que forman parte de una historia y que, al ser recuperadas, posibilitan el encadenamiento de los recuerdos, la restauración y escenificación de la memoria. Así, el origen de la selección de los materiales de un acervo se inicia en *la propia mano del escritor*, quien (conciente o inconcientemente) colecciona fragmentos de una trama narrativa reveladora de los *bastidores* de la producción escritural y literaria.

La posibilidad de archivo (cfr. Derrida, 1995) supone el poder de poseer a partir del cual se ejerce cierta violencia sobre el material disponible: se posee lo que es seleccionado, distinguido, discriminado, *cortado*, apartado de un conjunto de discursos y objetos acumulados. El archivo se despliega a partir de una oscilación permanente entre mostrar y ocultar, incluir y excluir. Es creado para recordar, para memorar y reconstruir los relatos que rondan y atraviesan a la obra literaria; sin embargo, su creación también pone en juego la destrucción y, con ella, el olvido. El investigador, entonces, sigue y persigue las huellas que el escritor ha ido trazando al seleccionar y *guardar* los materiales que componen su acervo; sin embargo, su recorrido instala nuevos caminos y modalidades de organización y clasificación subjetivas y posibles ya que configuran lecturas y formas de *leer* e interpretar la materialidad discursiva disponible.

En nuestra investigación, debimos organizar el entramado de discursividades que conformaban aquella primera versión caótica del archivo proporcionado por el escritor; para ello tomamos como primer criterio a las obras literarias y agrupamos los materiales de acuerdo a su vinculación con ellas. Más adelante, *recortamos* y seleccionamos dos *paquetes discursivos*: el primero, incluye los materiales relacionados con el proyecto autoral del escritor Raúl

Novau y con su actuación en diversos espacios del campo cultural misionero y nacional -cartas, recortes periodísticos, tarjetas, invitaciones, documentos relacionados con la historia editorial, notas, entre otros; el segundo, los materiales relacionados con la obra *Cuentos animalarios* -conferencias, prólogos, diversas versiones de tapuscritos, pruebas de galera. A partir de allí, ambos *paquetes*⁵ fueron organizados cronológicamente con la finalidad de reconstruir las condiciones espacio-temporales de su producción y la historia y los avatares del escritor en su recorrido por las diversas esferas culturales.

Consideramos que nuestro relato resulta representativo de las prácticas del investigador que trabaja desde la crítica literaria, cultural y genética, quien -como ya hemos afirmado- asume *gestos* de coleccionista -en ocasiones *obsesivo*-agrupando discursos y objetos vinculados al relato que intenta desplegar:

Adueñándose de sus hallazgos, tocándolos y disponiéndolos en la colección, se enfrenta a la dispersión y el desorden del mundo con un nuevo orden, un desorden productivo que lo acerca a las cosas y a su historia como una memoria práctica. (Speranza, 2003: 7-8).

Entonces, el *investigador-coleccionista* propone una nueva selección y una nueva organización de los materiales del acervo con la finalidad de reconstruir la memoria cultural -en este caso- de una obra literaria. Pensamos que la *colección* junto a las categorías del acervo y del archivo, habilita el despliegue de las pasiones del poder de *poseer* y de *guardar*, el asombro y el entusiasmo de quien encuentra o *se encuentra* con materiales quizá buscados y perseguidos insistentemente o insospechados y apenas conjeturados.

Algunas palabras inconclusas

Los discursos *envuelven* al investigador, lo atraviesan de maneras disímiles, fascinantes y perturbadoras; en ocasiones configuran una suerte de territorio caótico con múltiples posibilidades de entrada, con senderos infinitos para surcar

y recorrer, los cuales emergen a medida que la lectura *acerca* al investigador con su corpus, cotidiana y persistentemente.

Este *atractivo* caos, reinante en los umbrales de una investigación discursiva, en ocasiones oscila entre la *logofilia* (cfr. Foucault, 1970) -que apasiona y proporciona puertas de entrada al laberinto de los sentidos- y, por el otro, la *logofobia* -que produce cierto aturdimiento frente al desorden de los discursos. Consideramos que el protagonismo de ambas modalidades de vinculación con los discursos recopilados en un archivo, resulta beneficiosa en una investigación ya que mantiene constantes las imprescindibles *pasiones* -fascinación, extrañeza, desconcierto- que impulsan la explosión de los sentidos en los avatares del análisis discursivo.

En este sentido, un libro como *Cuentos animalarios* en las manos de un lector, podría ser considerado como el producto final de los procesos de escritura de un autor. Sin embargo, también podría trazar una multiplicidad de recorridos posibles, a partir de los cuales quien lee, se encuentra con infinitos relatos y micro-relatos que no se instalan solamente en las líneas argumentales que perfila el libro, sino también en las historias -en ocasiones encubiertas- a partir de las cuales el autor se torna una suerte de personaje protagónico vinculando, desde sutiles y marcados lazos, las condiciones de producción de su obra con los universos literarios narrados.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1973): *Variaciones sobre la escritura*. Bs. As., Paidós, 2003.

Barthes, Roland (1984): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

Borges, Jorge Luis (1941): “La Biblioteca de Babel” en *Ficciones*. Bs. As., Emecé, 1996.

Derrida, Jacques (1995): “Archivo y borrador”. Mesa redonda en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. París, CNRS Éditions, 1998. (Traducción de Anablea Viollaz).

Foucault, Michel (1969): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Genette, Gerard (1987): *Umbrales* México. Bs. As., S. XXI, 2001.

Gruner, Eduardo (2005): “Ni Caverna ni Laberinto: Biblioteca” en *Revista La Biblioteca* N° 1.

Jean Bellemin, Noel (1977): “Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto” en AAVV *Genética textual*. Madrid, Arco Libros, 2008.

Piglia, Ricardo (2007): “Entrevista” en *Revista La Biblioteca* N° 6.

Santander, Carmen y otros (2006-2009): *Autores territoriales* Informes del Proyecto de Investigación inscripto en la Sec. de Investigación y Posgrado. Prog. de Semiótica. FHyCS – UNaM.

Speranza, Graciela (2003): “Colección de colecciones” en *Revista Otra Parte*. N° 1.

NOTAS

¹ Los resaltados son nuestros.

² Llamamos *literatura territorial* –en diálogo y debate con la “literatura regional”- a aquella que, focalizando en determinados puntos espaciales-geográficos, deviene en dispositivo de poder, en una maquinaria legitimadora de representaciones culturales y posiciones ideológicas que señalan un “aquí” y un “dónde” característicos. Concebir el territorio como metáfora espacial del escritor quien marca un espacio, lo hace suyo, a partir de un proceso siempre inacabado de localización de fronteras materiales, simbólicas e identitarias, resulta también indispensable para pensar y deslindar los proyectos autorales de los escritores. Entonces, los autores territoriales son aquellos que habitan y a la vez habilitan un espacio geográfico que se instala fundamentalmente como un espacio político e ideológico. (En: Informes del Proy. de investigación *Autores territoriales*. Sec. de Investigación y Posgrado. Programa de Semiótica. FHyCS-UNaM, 2007-2008).

³ Cfr. ob. cit. Entrevista a Raúl Novau.

⁴ Instituto Provincial de Lotería y Casinos.

⁵ Cabe destacar que el resto de los materiales proporcionados por el escritor, no ha sido *abandonado* totalmente, sino que se instala como un recurso valioso para poner en diálogo con nuestra investigación actual. Dichos materiales continúan siendo clasificados y digitalizados para posteriores trabajos.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

Posadas, 6, 7 y 8 de octubre de 2010

Dra. Leonor Arfuch

Panel 1

Es muy grato para mí estar aquí, rodeada de los colegas con los que hemos compartido ya muchos años –sin que esto los lleve a hacer cuentas de nuestras edades-, para contarles un poco nuestra experiencia en el campo –o mejor, los campos- de la semiótica, de qué modo influyó en nuestras trayectorias, qué hicimos con ella –y qué hizo ella con nosotros, también podríamos decir. Un desafío que me toca muy de cerca en tanto me he ocupado extensamente –y me sigo ocupando- de lo que llamé “el espacio biográfico”, un espacio que, como bien sabemos, cobija, entre otros avatares de la vida, la llamada “biografía intelectual”.

Mi relación con la semiótica tiene que ver en primera instancia con territorios, nomadismos, migraciones, fronteras y cruces de fronteras, con espacios intersticiales, intermedios, *in between*...Espacios físicos, espacios disciplinares, una verdadera geografía existencial: egresada de letras bajo la dictadura, me refugié –intelectualmente- en el servicio cultural de la Embajada de Francia para leer todo lo que fuera de allí no había y hacer una especie de “automaestría” en Análisis del Discurso –obviamente, Escuela Francesa-; en los cursos privados de teoría literaria de Josefina Ludmer y en cursos de psicoanálisis lacaniano. En el retorno a la democracia me incorporé como Adjunta en una cátedra de Filosofía de la Historia en la carrera de Sociología de la UBA, que luego integraría la Facultad de Ciencias Sociales. Era un programa ecléctico, mitad sociopolítico, mitad discursivo –mi aporte tenía que ver con esto último- y el contacto con mis colegas del otro campo me curó para siempre de la tentación de separar “lenguaje” y “sociedad” o de buscar “lo ideológico” o “lo social” en

algún registro específico del discurso. La idea de *discurso social*, de la mano de Bajtín, Foucault y otros fue sin duda determinante.

Me quedé allí, en Sociología, con mi propia materia desde 1987, que creó un espacio transdisciplinario único en la carrera, donde los clásicos de la lingüística y la semiótica dialogan –bajtinamente- con filósofos políticos o estéticos, sociólogos, críticos literarios o culturales, enfoques de género, siempre en articulación a debates de actualidad. Esa materia –de fin de carrera- se complementa luego con un seminario de horas de investigación, que se dicta en el marco del Proyecto UBACyT en curso, con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Una experiencia atípica, que suele producir sociólogos que no lo parecen tanto, que se dedican a trabajar con novelas, filmes, ensayos, experiencias artísticas o discursos políticos, con un bagaje interesante en teorías del lenguaje y del discurso. Sociólogos que ya no ven contradicción radical entre el decir y el hacer y que no se violentan ante el enunciado “todo es discurso”.

En el marco del Instituto contribuí a formar y dirigí, durante más de cinco años, en los '90, el Área de Estudios Culturales, que llegó a estar integrada por 12 investigadores y 35 becarios y que fue una de las más activas, generando reuniones y debates, temáticos, disciplinares y también políticos.

Mi pasión por la imagen y la forma me llevó también, hacia fines de los '80, a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, donde sigo dictando una materia en dos niveles, Comunicación I y II, en la carrera de Diseño Gráfico. Allí el programa parte de los mismos padres fundadores –Saussure, Peirce, Benveniste, Bajtín, Austin, entre otros- para articularse con autores más concernidos por el campo de la visualidad y el diseño, y la propuesta general es la de una visión crítica, deconstructiva, tanto de la comunicación como de la propia práctica del diseño, vista por muchos como una especie de *expertise* accesorio del mercado y no como una práctica cultural que impone formas y modelos identitarios –y entonces éticos, estéticos y políticos- a nivel social y global. Así, la

imagen, en su densidad filosófica y su impacto en el acontecer se transformó también en tema de indagación.

Si en la docencia adopté una perspectiva transdisciplinaria, donde la semiótica se articulaba felizmente a otras especialidades –una articulación reflexiva y crítica, no una mera sumatoria de enfoques – esa perspectiva se fue afinando en mi tarea de investigación, para abordar del análisis de diversos objetos. Así, puse a prueba las herramientas del análisis del discurso para estudiar los discursos de los candidatos presidenciales de la campaña de 1983, que fue un trabajo pionero en nuestro medio. En la misma óptica abordé luego, ya en el retorno a la democracia, el análisis de los más importantes medios de prensa gráfica respecto de la construcción de dos escenas que consideré emblemáticas en ese tiempo, la de “la economía” (el plan Austral, el cambio de moneda) y la de los “derechos humanos”, cuyo magno acontecimiento fue justamente el Juicio a las ex Juntas militares en 1985. Diez años después volví al análisis de prensa gráfica, esta vez para dar cuenta de la construcción de la “criminalidad juvenil” como un rasgo enfatizado de lo que más tarde se tradujo en ese significativo clave en nuestro escenario político que es la “inseguridad”.

Como puede apreciarse, desde mis primeros objetos de estudio me situé de lleno en un terreno eminentemente político: la semiótica no simplemente como una “caja de herramientas”, tomando la expresión de Wittgenstein, para un análisis formal de estructuras y procedimientos, sino sobre todo para *un análisis ideológico y político*, capaz de desmontar los dispositivos semióticos del poder, es decir, los modos de construir sentidos, creencias, verdades, imaginarios sociales. Retomaba así la senda de Voloshinov-Bajtin y Lotman, sin desdeñar la vía peirciana y los aportes del estructuralismo y post, la filosofía del lenguaje y la filosofía *tout court*.

Desde esta perspectiva abordé el estudio de un género discursivo, la entrevista, yendo más allá de su funcionamiento en términos de actos de lenguaje, para postular su incidencia en la trama de la comunicación mediatizada, su dimensión biográfica, al poner en escena la vida de sus personajes, los

sentimientos y los “modos de ser”, constituyéndose así en un poderoso dispositivo de modelización social, construcción de subjetividades e identidades; y su dimensión política, como uno de los géneros por excelencia de la visibilidad democrática, sus instituciones, sus diversos actores y posiciones y el imaginario del diálogo como garantía de gobernabilidad aunque no necesariamente –desde mi visión teórica- de consenso. Me interesó también indagar en torno de su uso en las ciencias sociales, especialmente en la investigación cualitativa y el testimonio, en particular respecto de memorias traumáticas, como las de la última dictadura, tema que siempre ha estado –y sigue estando- en un primer plano de mi preocupación y al que he dedicado varios trabajos.

El estudio sobre la entrevista abrió varias vías para mi investigación posterior: por un lado, una indagación teórica y crítica sobre la cuestión de las identidades, tema candente en el escenario internacional de los '90 y que necesitaba también ser interrogado en estas pampas, cuyo resultado fue un libro que compilé con trabajos de mi equipo y que constituyó un aporte relevante a la discusión, no solamente aquí sino en otros países de América Latina. Por otro lado, la insistencia biográfica de la entrevista, género de la presencia, como lo definiera Derrida, me alertó sobre una especie de obsesión contemporánea en las vidas ajenas –y por ende la mostración pública de las propias- , que se manifiesta no sólo en los géneros canónicos –biografías, autobiografías, diarios íntimos (o secretos), correspondencias- sino también en la pasión por los borradores, notas en el margen, programas de seminario –como los de Roland Barthes- “papeles inesperados” –como los de Cortázar- en el auge del testimonio, ligado al énfasis memorial de nuestro tiempo, aquí y en el mundo entero; en el surgimiento de nuevos géneros o formas mixtas, como el *reality show* el *talk show*, la autoficción, el “documental subjetivo”, el teatro como “biodrama” o el arte conceptual autorreferencial, junto con el privilegio creciente en las ciencias sociales por la voz y la experiencia de los sujetos, que lleva a hablar incluso –sin que se sepa bien de qué se trata- de un “método biográfico”....

Esta comprobación me llevó a definir, ya hace más de diez años, un “espacio biográfico” –una espacio/temporalidad-, no como un reservorio de géneros o un muestrario de las formas cambiantes de narrar la vida sino como un horizonte de inteligibilidad para dar cuenta, sintomáticamente, de lo que considero una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea, que alteró decisivamente los umbrales, nunca nítidos, de lo público y lo privado. Me dediqué entonces a esbozar los contornos tentativos –y siempre abiertos- de ese espacio, trazando una línea genealógica de las narrativas del yo moderno desde su punto mítico del origen, en el Siglo XVIII, hasta la eclosión sin pausa –y sin límites- de sus manifestaciones actuales en la Web, pero enfatizando en la constelación del presente, en la simultaneidad y la heterogeneidad de esas formas –de nuevo aquí Bajtín- y buscando un eje articulador, una interpretación en términos estéticos, éticos y políticos. Esa fue mi tesis doctoral y un libro que también dejó su huella en diversos territorios. Aquí la semiótica fue fundamental, por su aptitud interpretativa, psicoanalítica, indicial: lo sintomático como manifestación quizá de la carencia a través del exceso, de la frustración en la exhibición, de la soledad en la proliferación, de la búsqueda de singularidad en la uniformidad, del diferendo entre vidas deseables y vidas posibles.

La definición del espacio biográfico trajo consigo la inmersión en la narrativa, o mejor, en la perspectiva teórica de la narrativa, tal como Hayden White, Paul Ricoeur y otros la han delineado, volviendo a los ancestros rusos y sus herederos del estructuralismo francés, y articulando, sobre todo Ricoeur, los aportes de la crítica y teoría literarias, los estudios históricos, la fenomenología, la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis. Una perspectiva y un concepto, el de *identidad narrativa*, que considero sumamente útiles para el análisis de las problemáticas contemporáneas, en sus múltiples aspectos.

Por cierto, la reflexión en torno de lo auto/biográfico trajo aparejado el interés en la cuestión de los afectos, y la relación entre afecto y lazo social, que concierne tanto a la vida cotidiana como a la dimensión de lo político. En esto estamos trabajando actualmente en el marco del equipo: cómo se expresa el

afecto, en sus manifestaciones inclusivas, de sociabilidad y convivialidad, solidaridad y responsabilidad por el otro –y aquí el indudable sesgo ético de la responsividad/responsabilidad bajtiniana y su sintonía, décadas después, con el pensamiento de Emmanuel Lévinas- pero también en su dimensión no congregacional, podríamos decir, su acentuación excluyente, discriminatoria, de demérito y hasta segregación, odio por el otro, como a veces es tan manifiesto en el escenario político.

En este largo recorrido he establecido contactos con distintos colegas, cuya influencia ha dejado huellas en mi trabajo (cuya enumeración arriesgaría algún olvido, aun momentáneo), y con universidades, como la UNAM, la UAM y la de Guadalajara, en México, la Universidad de San Pablo, la de Campinas, la Federal y la Estadual de Río, la Central de Venezuela, la Pedagógica de Colombia, la de Stanford en los Estados Unidos, la de Essex en Inglaterra, universidades de las que he sido profesora invitada y con las cuales hemos establecido relaciones duraderas, que se expresan en distintos tipos de intercambio –he cumplido en Essex dos becas, la Thalmann, de la UBA y una de la British Academy, y por nuestra parte solemos recibir cada año, en el equipo del Germani, a becarios y pasantes doctorales y post-doctorales de distintos países. En el marco del equipo también he acompañado como directora de tesis a 5 doctoras y 2 Magister, logros que me enorgullecen tanto como a ellas. El contacto con diferentes ámbitos de América Latina fue decisivo para todos nosotros ya que nos permitió establecer “relaciones horizontales” y compartir problemáticas afines: los desafíos de la democracia, las memorias traumáticas, la cuestión de las identidades y las formas de socialidad, las nuevas experiencias del arte y la literatura, la preocupación por lo biográfico, que en algunos lugares se traduce incluso en asociaciones específicas (la Asociación Brasileira de la Autobiografía, por ejemplo), ámbitos multidisciplinarios, que van de la educación a la filosofía, de la semiótica a los estudios culturales, la estética o la crítica feminista.

Mucha agua ha corrido bajo los puentes desde aquel congreso multitudinario de la Asociación Argentina de Semiótica en Rosario en 1987,

cuando la recuperación del espacio público y académico en la “primavera democrática”, después de los años de oscuridad, nos llenaba de alegría y esperanzas. Con sus más y sus menos, con las crisis intermedias, este tiempo ha sido bueno para el despliegue de la disciplina en los más diversos ámbitos y para el análisis de los más diversos objetos. El secreto de su supervivencia –según creo- es justamente atreverse a infringir los límites hipotéticos de sus incumbencias, a mezclarse con otros saberes, a reconocer y valorar esos espacios intersticiales, poco hollados, zonas de contacto, espacios *in between*, que son justamente lo más creativos.

Eso traté de hacer yo con la semiótica pero ella también ha hecho cosas conmigo: me ha transformado en una lectora irreverente del acontecer, interesada en casi todo, sin distinción de géneros, del arte a la literatura, de la imagen a la palabra, del espacio arquitectónico al mediático, de lo social a lo político, a quien se le acumulan pilas de libros de distinta especie siempre en demora del tiempo de leer y a quien la pasión por la teoría ha arrebatado de otros destinos, aún pendientes: el poético, el literario, ése que algunos de mis colegas, como Oscar Steimberg han logrado sabiamente acompasar... pero quién sabe, quizá no todo esté dicho todavía.

PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DISCURSIVA EN “LAS LÍNEAS DE CHÁVEZ”

Mgs. Adriana Arismendi Díaz¹

adriana.arismendi@gmail.com

Proyecto de investigación: Caracterización de las estructuras ideológicas y la producción, distribución e interpretación discursiva de “Las líneas de Chávez”
Universidad del Zulia - Venezuela

Resumen

En la columna “Las líneas de Chávez”, las condiciones de producción y distribución del discurso presidencial, como base del proceso de cambio en la orientación política del estado venezolano, son una carta abierta de cómo Hugo Chávez Frías percibe a su propia nación, como Presidente de la República Bolivariana de Venezuela y líder de la Revolución Bolivariana, en el contexto de la construcción del Socialismo del Siglo XXI. Se aborda la investigación en cómo Hugo Chávez Frías, por un lado, construye permanentemente el discurso ideológico para sus seguidores, cómo se perciben los momentos positivos y se habla sobre ellos, hasta qué punto se propone la emancipación radical, cuáles ejemplos actuales e históricos acompañan cada texto, y por otro lado, cómo se dirige a los que no sean sus seguidores pero que leen la columna para conocer su opinión sobre los acontecimientos que se discuten, a quiénes y cómo se refiere como un obstáculo para la consumación de la Revolución Bolivariana, qué se propone hacer con ellos, en cuál lugar de la acción política con relevancia ocupan los enemigos. Para el estudio se analizaron los artículos que abordaron el tema de la instalación de las bases estadounidenses en el territorio colombiano, un evento que tuvo amplia cobertura internacional, impase importante que llevó al gobierno

venezolano a cortar relaciones diplomáticas y comerciales con el país vecino en el 2009.

* * *

Las líneas de Chávez y la instalación de siete bases militares en Colombia

“Las líneas de Chávez” es una columna de opinión firmada por el Presidente venezolano Hugo Chávez Frías, salida por primera vez el 22 de enero de 2009, durante la campaña por la enmienda constitucional². En esta columna, el Presidente Hugo Chávez plantea su visión sobre diferentes acontecimientos nacionales o internacionales, que se van suscitando en el ínterin entre una entrega y otra. Como se verá más adelante, Chávez construye sus enunciados ocupando al menos tres posiciones: la de Presidente venezolano, la posición de líder de la revolución bolivariana, cuya filosofía está materializada en los conceptos del Socialismo del siglo XXI y como presidente del Partido Socialista Unido de Venezuela (P.S.U.V.).

Se planteó, por tanto, estudiar las condiciones de producción de los textos que construyen permanentemente el discurso ideológico, basado en un discurso de emancipación y de resistencia que retoma la gesta histórica de la Independencia venezolana y plantea la continuidad del hecho histórico representada en la *Revolución Bolivariana* que lidera, como también, se propuso estudiar la construcción que hace para sus seguidores y opositores de los hechos a la luz de su visión ideológica y cuál lugar ocupan en el discurso los diversos actores/sujetos que conforman la nación, o la llamada “nuestra América Latina”.

En función de analizar estos aspectos, se seleccionaron los artículos que abordaron el tema de la instalación de siete bases estadounidenses en el territorio colombiano, publicados en la página web: <http://www.lineasdechavez.com/> entre el 02, 09 y 16 de agosto, y; el 02, 15 y 22 de noviembre de 2009.

El hecho comenzó a ser de interés internacional, cuando el gobierno ecuatoriano precedido por Rafael Correa, decide en el 2007 no renovar el convenio intergubernamental con el gobierno de los Estados Unidos que desde 1999 les permitía el uso de la Base de Militar de Manta, y concluyen las operaciones extranjeras en 2009³. Este mismo año es firmado el convenio con el país colombiano para instalar siete bases militares estadounidenses⁴, dos de ellas ubicadas en los departamentos de Atlántico y Magdalena Media, cerca de las fronteras venezolanas, situación que desencadenó la ruptura de las relaciones comerciales por parte del gobierno venezolano con el colombiano el 28 de julio de 2009⁵, alegando la amenaza no sólo para el país, sino para el resto de Suramérica la instalación de las bases norteamericanas.

El 28 de agosto de 2009, el concierto de países que conforman la Unasur celebraron una reunión extraordinaria en Quito para tratar el conflicto diplomático que genera la firma del convenio, partiendo del discurso de Hugo Chávez, quien alega que tales bases ponen en riesgo la seguridad y estabilidad política democrática de los países vecinos de Colombia⁶. El gobierno Colombiano negó las acusaciones y decidió no hacer pública las bases del acuerdo; que se terminó por firmar el 30 de octubre de ese año, en defensa del derecho y la soberanía que tiene cada país con respecto a sus decisiones internas.

Planteamiento de la investigación

La investigación se planteó desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, a través de las propuestas de Teun Van Dijk y Norman Fairclough, con el interés de estudiar la producción textual y la configuración de sentido que producen “Las líneas de Chávez”, basadas en las posiciones que ocupan los sujetos en las relaciones de poder planteadas en los textos estudiados, siguiendo el pensamiento de Michel Foucault sobre el orden del discurso, el sujeto y el poder.

Las preguntas de investigación fueron en primer lugar estudiar ¿cuáles eran las estructuras ideológicas recurrentes en el discurso de Chávez en los artículos estudiados?, 2) ¿cómo utilizaría el vocabulario y la estructura textual

como productor de textos?, y 3) ¿de qué forma distribuiría los aspectos ideológicos en el texto?.

Para van Dijk, las estructuras ideológicas están presentes en los niveles semánticos, sintácticos y pragmáticos, es decir, en el lenguaje escrito y hablado, y por ende su contexto:

“Es acertado considerar que una ideología puede aparecer potencialmente en todas las estructuras del lenguaje, escrito u oral, pero por otro lado, [...] es más probable que una ideología modifique más el significado semántico y el estilo de un discurso que la morfología y ciertos aspectos de la sintaxis [...] debemos buscar las propiedades del discurso que muestren claramente las variaciones ideológicas de los modelos contextuales subyacentes, los modelos de acontecimientos y las actitudes sociales”. (van Dijk, 2003:56).

¿Cuáles son esas estructuras? y ¿en qué forma se presentan esas estructuras en disposición hacia la ideología? Las estructuras se conforman de elementos que definen un patrón de comportamiento, de pensamiento, de acción, de relación, y es en esa situación de cotidianidad que los elementos ideológicos se compenetran con las estructuras de los grupos, allí se construye el vehículo que acciona el modelo ideológico.

En cuanto al análisis de la práctica discursiva, Fairclough se centra en los discursos políticos, cuya relación es de poder, hegemonía y dominación. Combina la teoría de poder propuesta por Gramsci, con la teoría de la intertextualidad e interdiscursividad. La relación entre el texto y las prácticas sociales, las visualiza mediadas por las prácticas discursivas, ya que por una parte “los procesos de producción e interpretación textual son conformados (y a su vez ayudan a conformar) la naturaleza de la práctica social”, y por otra, “el proceso de producción conforma (y deja rastros) en el texto; tal como el proceso interpretativo opera sobre la base de las “señales” del texto”. (Fairclough, 2008:175).

Para Fairclough (1994), estos elementos son limitaciones mismas del discurso en relación con el poder, ya que el poder en el discurso delimita las

acciones hacia aquellos que tienen mayor capacidad de controlar o limitar las contribuciones de los otros participantes, y los separa en tres categorías: *los contenidos*; lo que se dice en ellos, *las relaciones*; las relaciones de grupos sociales que participan en el discurso, y *los sujetos*; es decir, las posiciones de los sujetos que participan en el discurso ocupan, con respecto a ese contenido y a esas relaciones.

En torno a las relaciones de poder, en referencia a las huellas que se encuentran en estos discursos de Chávez, se toma la referencia de Michel Foucault (1983), cuando señala que:

“Es cierto, que en las sociedades contemporáneas el Estado no es simplemente una de las formas o situación específica del ejercicio del poder –incluso aunque este es una de las formas más importantes–, en un cierto sentido todas las demás formas de relaciones de poder deben referirse a él. Esto no es porque las demás derive de él, sino porque las demás relaciones de poder han quedado cada vez más bajo su control (a pesar de que el control estatal no ha tomado la misma forma en los sistemas pedagógicos, judicial, económico o familiar). Refiriéndonos aquí al sentido restrictivo de la palabra gobierno, uno podría decir que las relaciones de poder han sido progresivamente gubernamentalizadas, es decir, elaboradas, racionalizadas, y centralizadas en la forma de – o bajo los auspicios de– instituciones del Estado”. (Foucault, 1983:19).

Para estudiar las significaciones del poder en el discurso, se marcan los elementos de posiciones recurrentes que permiten ubicar a cada participante y el medio mismo donde se desarrolla el evento, por separado.

Análisis de los resultados

Los resultados obtenidos a través de las metodologías propuestas, permitieron observar que la discursividad de Chávez, como Presidente y como líder de la Revolución Bolivariana, está centrada en una continuidad de la gesta histórica de Venezuela y los países bolivarianos, y tal acción discursiva y enunciativa no es una mera comparación, en sus discursos continuamente ubica a los sujetos en lugares similares a los actores de aquellos momentos, compara sus

acciones con las de Simón Bolívar, o a Uribe con Santander, tomando los valores morales propios de cada uno, y depositándolo en el otro, enmascarando los valores reales del otro.

Para Chávez, la coherencia discursiva del proceso revolucionario, no sólo está en la situación y lugar de los sujetos con respecto a un pasado, disposiciones que marca con el fin de demostrar que las políticas de los gobiernos venezolanos y colombianos se encuentran en el mismo linde que el pasado, específicamente, hace clara la posición de Venezuela como un estado en busca de su liberación y emancipación de lo que en aquél momento fue el yugo español, y que ahora personifica el gobierno de los Estados Unidos, y con ello, ubica a Colombia en la alianza con ese enemigo que representa la imposibilidad de la liberación como nación. Es interesante, como Chávez asume la historia como vía para reconciliar el pasado histórico con la coherencia de su propuesta política.

El discurso de Chávez es un discurso basado en las ideas libertarias, emancipadoras y de resistencia. Es un llamado continuo al cambio de actitud frente aquél que, según la visión de socialista del Presidente, representan los países llamados del “primer mundo”, específicamente los estados unidos de Norteamérica y algunos países de Europa occidental.

La composición política que dibuja con estas ideas libertarias y emancipadora, perfila el discurso y las acciones que comete: para que exista cambio debe crearse un conflicto, para que ocurra una emancipación deben haber emancipados convencidos de sus ideales, para que haya resistencia se necesita de un grupo cuyos valores de dignidad, patriotismo y actitud guerrera continúe en la lucha que los une, y, para ello, por ejemplo, manifestar que “Venezuela vive una revolución pacífica pero armada”, es declarar que se tiene armamento para la defensa de lo propio, que tal como en la lucha emancipadora histórica, actualmente la revolución bolivariana, y el gobierno venezolano cuentan con las armas necesarias para defender su posición. Y al referirse a las armas, no sólo podría hacer mención de las armas de guerra, sino también define a su grupo y lo insta a estar armados de ideología y sentido de pertenencia por lo que se construye

políticamente y su disposición a defenderla sin importar cuales sean esas condiciones.

El caso de la instalación de las bases militares estadounidenses en el territorio colombiano, es un caso particular que permite dibujar las diversas posiciones que como productor Chávez asume para defenderse de lo que considera son amenazas. El punto de partida del conflicto queda en manos de quien ejecuta una acción amezante, por tanto, en la lectura de Chávez, el gobierno colombiano, ha actuado amenazantemente al aceptar un convenio con el gobierno estadounidense, que pone en peligro a los países con quienes limitan geográficamente, bajo el argumento de que el gobierno de Estados Unidos está interesado en detener los movimientos emancipadores de la región y efectuar intervencionismos con el fin de apoderarse de recursos minerales de otros países.

Así, la amenaza para Chávez, se traspasa las fronteras en Latinoamérica, donde actualmente se están generando acuerdos de comercio interno propio, el fortalecimiento de las bases del estado con políticas socialistas, las estrategias para impulsar la participación y el poder popular, el intercambio de educación, de profesionales y cultural, lazos que para Chávez son los productos exportables de la revolución bolivariana.

En este conflicto, inmediatamente, dibuja los grupos que apoyan a los enemigos o opositores, y a aquellos aliados bolivarianos, y se constituye un *nuevo* mapa geopolítico signado por la lucha revolucionaria, y se alerta a los miembros del grupo cuáles son las posibles circunstancias que se pueden vivir en una situación de conflicto, en la que está latente el llamado a guerra como también el cese del intercambio comercial, tal como ocurrió en el 2009.

Para Hugo Chávez, el proceso de independentista venezolano y latinoamericano no ha culminado, sigue vigente, por eso su posición es emancipadora, y a través de lecciones históricas comparativas con los sucesos actuales, levanta la voz y responde, como entiende debe hacerlo en coherencia con sus planteamiento, a una amenaza de guerra por parte de Colombia al permitir la presencia militar estadounidense en el seno del nuevo mapa geopolítico, por tanto,

promueve el cuestionamiento entre los países latinoamericanos, con una voz cargada de la historia emancipadora bolivariana en contra de los colonizadores, ahora representados en el Gobierno de Estados Unidos, y sus aliados.

Es importante reconocer que en cada texto, Chávez como líder, muestra las competencias, actitudes y valores que el grupo debe asumir, como también el valor de la obediencia, el valor de ser un grupo en rebelión que toma las armas, que basado en su constitución democrática y protegida por la institución militar de las fuerzas armadas, asigna al pueblo, “el alma de la democracia venezolana”⁷, la condición de milicia popular, como parte de la institución militar, con el fin de defender el valor patrio, el suelo patrio. En torno a esta posición política, construye sus discursos sobre la Revolución Bolivariana en este contexto político particular.

Para expresar estos aspectos que se han señalado anteriormente, se encontraron huellas que responden a los objetivos específicos que se fijaron al principio de la investigación:

Las estructuras ideológicas que más utilizó Hugo Chávez para construir los seis artículos evaluados, fueron:

Con expresiones a través de recursos retóricos, entre los que más se usaron fueron las metáforas; los epítetos; las preguntas retóricas; la sinestesia, la sinécdoque, la ironía; anáforas, humanización y símil, que en su mayoría fueron usadas para caracterizar negativamente a los opositores, tanto directamente al Presidente Uribe como al gobierno estadounidense. Con el juego retórico en sus palabras, representa desde la condición del bien y el mal, lo ético y lo moral, otorga características de buenaventuras a su grupo y, deslegitima las acciones de los otros.

En segundo lugar, como productor utilizó como recurso para expresión ideológica los topois, de los cuales, la mayoría fueron utilizados para descripciones negativas al Gobierno de los Estados Unidos, el Gobierno Colombiano, medios de comunicación privados venezolanos e internacionales, grupos opositores, a las bases militares estadounidense y a la representación de las

colonias; y describió positivamente a través del uso de topois a los países latinoamericanos, a Simón Bolívar, al pueblo colombiano y a la patria venezolana. Así, genera un contexto de nombres o palabras que son fácilmente repetibles y inteligibles entre los lectores, y entre los de su grupo, para asignar las cargas positivas o negativas, al crear enlaces argumentativos basados en el habla cotidiano venezolano.

Como productor utiliza el discursos argumentativo, Chávez recurre asiduamente a evidenciar con argumentos las posiciones asumidas desde las lógicas militares y pensamientos de izquierda, advertencias o interpretaciones reflexivas sobre aquello que le es necesario decir, con el fin de demostrar la coherencia de su discurso y las acciones que ejecuta, tanto como revolucionario como presidente. Aunque en varios artículos, se constató que el uso de la evidencia apoyaba y nutría su visión sobre la situación de las bases militares, sólo hizo explícito cuáles son puntualmente las razones de percibir el evento como amenaza en dos textos, en un máximo de dos líneas por texto, y estos son, por la intención del gobierno estadounidense de adueñarse de la Faja petrolífera y gasífera como de la reserva de la amazonía. El resto de las evidencias se centraron en argumentos que describían las características negativas del grupo opositor, y sus capacidades de intervenir a otros países por encima de las constituciones democráticas y de soberanía.

Hugo Chávez usa citas directas e indirectas, clave central de los textos del Presidente, ya que en tres de los seis artículos, abrió el texto sobre las bases militares con una cita textual, tanto para recordar una o varias fechas históricas o para hacer llamados del pensamiento bolivariano. De igual forma, termina con una cita de Simón Bolívar en tres textos y una de Simón Rodríguez en otro texto.

El uso de las citas al principio del texto, indican al lector el camino que la discusión va a tomar, más allá del tema central que son la instalación de las bases militares estadounidense, Chávez sondea varios posibles contextos, hace llamados a retomar de los hechos históricos las consecuencias de movimientos que encuentra similares, describe posiciones de los sujetos según estas citas textuales,

como el ejemplo en el que compara a Uribe con el agente estadounidense Irvin, quien escribió a Simón Bolívar con intención llamarlo a enfrentamientos, y éste le responde que no cederá ante los intentos de Irvine por seducirlo a responderle con insultos, sino más bien le advierte que está apoyado con el poder del pueblo, dispuesto a defender la patria a costa de lo que sea necesario⁸.

Con respecto a los hallazgos de la producción textual, destacaron los siguientes:

Sobre el uso del vocabulario, Chávez como productor relaciona los aspectos experienciales, relacionales y expresivos, para definir sus valores y actividades como líder de la Revolución Bolivariana, y define las características del grupo opositor, de tal forma que el grupo propio los asimile como antivalores.

Los valores de experiencias evidenciados en los textos analizados, destacan a Chávez como un productor de textos ideológicos de izquierda, socialistas, y que por ende, dibuja de forma negativa todas aquellas actividades o valores que no concuerden con la de su grupo. En este caso, las bases militares estadounidenses, representan la acción del grupo opositor, el gobierno de los Estados Unidos, como el gobierno colombiano por permitir el asentamiento, de lo que llama una traición a la soberanía patria de las naciones latinoamericanas, que en conjunto luchan por la libertad económica y política, y que conforman el nuevo mapa geopolítico que mencionamos anteriormente.

Los aspectos relacionados a la sobre-escritura, re-escritura, eufemismos, y posiciones formales o informales dentro del texto, éstas se construyen entorno a las actividades y los valores de la Revolución Bolivariana y el Gobierno venezolano, es decir, los valores socialistas, la emancipación y la lucha libertaria, la construcción de nuevas formas de repensar la política, a través del camino socialista. El tema de las bases militares, permitió a Chávez hacer consideraciones sobre los aspectos más importantes para su formación ideológica, aspectos que repite una y otra vez, como la dignidad, la soberanía y el uso reiterado de la consigna “patria o muerte”.

Con esos temas, dibuja los aspectos en cómo concibe, sobre este tema, la relación de los sujetos de su grupo, los dibuja por un lado como un grupo guerrero, dispuesto a ir a la guerra si cualquier amenaza se hace realidad. Los textos son pronunciaciones similares a las que haría un Coronel a sus soldados, a quienes se les explica quién es el enemigo, cómo se deben comportar, cómo advertir y reconocer al enemigo y cómo atacarlo, sin ofrecer explicaciones más allá de las razones lógicas militares, como si se tratasen de órdenes que se despliegan a los subordinados, que deben ser acatadas sin cuestionamientos; tal como los dogmas religiosos, estos se evidencian en los reiterados llamados a ser fieles a los valores socialistas, lo que construye a su grupo, no sólo como guerreros de armas, sino de pensamiento.

En cuanto a la composición estructural de los seis artículos completos, se pudo constatar que los artículos responden a un orden más o menos repetitivo, en primer lugar, utiliza una cita textual de Simón Bolívar, o de otro pensador emancipador y libertario, texto que servirá para enfocar la visión reflexiva e histórica del texto. Continúa por lo general, con una explicación contextual comparativa de la relación histórica con el presente, para dibujar los aspectos negativos del grupo opositor, en su mayoría a través de suposiciones, figuras retóricas y topois, mientras que utiliza los mismos recursos, para describir positivamente la postura del gobierno venezolano o la Revolución Bolivariana.

Los textos terminan con apreciaciones positivas sobre el grupo, como eventos deportivos, elecciones o reuniones del PSUV, llamados a la vocación de mayor trabajo y fortalecimiento del socialismo en las comunidades, acompañando el llamado con una frase emotiva de Simón Bolívar, u otro pensador libertario.

La posición de poder y líder grupal, queda evidenciada en la distribución discursiva, donde se hallaron mayor relevancia en la articulación y recontextualización de diversos tipos de discursos, que describen las actividades y los valores del grupo. Chávez, continuamente compara y relaciona las actividades del grupo con las de los grupos militares, lo hace directamente con ejemplos actuales o con llamados de situaciones del pasado, de principios del siglo XIX,

durante la guerra de independencia venezolana. Las comparaciones, también están dibujadas entre el personaje central, Simón Bolívar y su persona, y en dos textos, se hace la comparación de Santander con Uribe, esto lo sitúa como el líder revolucionario, y el núcleo central del pensamiento del socialismo que su gobierno construye en el país venezolano.

Aunque se llama como un mandatario que obedece el llamamiento popular, en estos textos se dibuja como el líder que debe hacer lectura legítima del entorno, tomando en consideración la historia de los pueblos venezolanos y colombianos, las relaciones de poder de los estados unidos y otros países del llamado primer mundo con los países latinoamericanos, y su posición de líder revolucionario y presidente de la nación, describe y demanda la coherencia de acción de su grupo tal y como él asume posiciones en la política internacional en coherencia con su pensamiento bolivariano, construida desde su conocimiento y herencia militar. Sus posiciones en estos textos, siempre estarán en el orden de la estrategia militar, la dinámica de la política exterior y las razones políticas de estado soberano.

En cuanto a los medios de comunicación y las redes de comunicación, éstas giran en torno a la textualización de la articulación y la recontextualización, como se dijo anteriormente, fluye entre el pasado y el presente para legitimar su pensamiento y acciones. Los cambios en cuanto a la distribución discursiva que pueden evidenciarse en el uso de las tecnologías de la información, ya que la columna además de ser reproducida en la página web también se distribuye en algunos periódicos en formato papel. Es primera vez en el país venezolano que un presidente expresa en carta abierta continuamente sus pensamientos.

Con respecto a los sistemas semióticos y la dialéctica de la semiosis, Hugo Chávez construye sus pensamientos y discursos entorno a reflexiones que asume desde el sentido del socialismo, la emancipación de los pueblos y la defensa de la soberanía, como también, hace explícito el sentido militar del orden del grupo, el sentido de hermandad del discurso latinoamericanista, y va tejiendo esas referencias históricas que le son apropiadas para el momento, con el fin de

concluir un discurso cargado de símbolos propios de su historia personal, de carrera militar, de líder revolucionario y presidente de la república de una forma coherente.

BIBLIOGRAFÍA

Foucault, Michel. (1983): “*Sujeto y el poder*”. Edición electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

van Dijk, Teun. (2003): *Ideología y discurso*. Barcelona, Editorial Ariel.

Fairclough, Norman. (2008): “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades” en *Discurso y Sociedad*, vol 2-1. 170-185.

NOTAS

¹ Adriana Arismendi Diaz. Magister en Ciencias de la Comunicación, mención: Sociosemiótica de la Cultura y la Comunicación. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela/ 2010. Actual estudiante del programa de Doctorado en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

² Evento comicial que sucedió el 15 de febrero de ese año, en el cual se aprobó la modificación de los artículos 160, 162, 174, 192 y 230 de la constitución de la República Bolivariana de Venezuela, con el fin de permitir la reelección de los gobernadores, alcaldes, poder legislativo, diputados y presidencial.

³ El Diario.ec. 22 de enero de 2007. “Acuerdo de Base de Manta no se renovará”. <http://www.eldiario.com.ec/noticias-manabi-ecuador/22714>

⁴ Acuerdo Militar entre el gobierno Colombiano y el gobierno de Estados Unidos de América, http://es.wikipedia.org/wiki/Acuerdo_militar_entre_Colombia_y_Estados_Unidos_de_2009.

⁵ Telesur: “Venezuela congela relaciones con Colombia y ordena retiro de su embajador”. 28/07/2009. <http://www.telesurtv.net/noticias/secciones/nota/54845-NN/venezuela-congela-relaciones-con-colombia-y-ordena-retiro-de-su-embajador/>

⁶ Aporrea: Presidente Chávez llega a Bariloche para Reunión Extraordinaria de Unasur. 28/08/2009. <http://www.aporrea.org/venezuelaexterior/n141348.html>

⁷ Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información, ***Poder Popular: alma de la democracia venezolana***, Caracas, 2007.

⁸ Las líneas de Chávez: “¡Colombia, Colombia!”, 09/08/2009. http://www.gobiernoonlinea.ve/noticias-view/ver_detalle.pag?idNoticia=93101

TERRITORIALIDAD / (DES) TERRITORIALIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA ACTUAL.

NOTAS TEÓRICAS

Marcela Arpes

mm_arpes@yahoo.com.ar

Alejandro Gasel

alegasel@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Nuevas configuraciones territoriales en la literatura argentina entre los siglos XX y XXI.

Directora: Marcela Arpes

Universidad Nacional de la Patagonia Austral – Unidad Académica Río Gallegos.

Palabras clave

Territorio – espacio – lugar – literatura – argentina – narrativa – teatro

Resumen

¿Cómo es ocupado el espacio en la actualidad? ¿Cómo comprenderlo cuando se amplía más allá de las fronteras físicas, abarcando a los individuos, las naciones y las culturas? ¿Qué efectos produce el espacio global? ¿Cómo entender al sujeto, en su dimensión corporal y subjetiva, habitando este territorio peculiar del presente?

Varios casos de la literatura argentina, fundamentalmente novelas y teatro, producida en la transición de los siglos XX y XXI dan las claves para ir esbozando algunas respuestas. En principio, la literatura inscribe las cuestiones espaciales desde dos perspectivas: por un lado, la espacialidad entendida como materialidad física, como topografía diseñando cartografías que exceden la tensión centro-periferia; por otro lado, una especialidad que se concibe desde la

interioridad o desde la subjetividad a partir de inscribir territorios de la memoria y territorios de la vivencia del deseo.

* * *

¿Cómo es ocupado el espacio en la actualidad? ¿Cómo se caracteriza en el mundo contemporáneo una territorialidad desairraigada? ¿Cómo comprenderlo cuando se amplía más allá de las fronteras físicas, abarcando a los individuos, las naciones y las culturas? ¿Qué es un espacio global y más aún, tiene sentido hablar en estos términos? ¿Cómo entender al sujeto, en su dimensión corporal y subjetiva habitando este territorio peculiar del presente?

Varios casos de la literatura argentina escrita en la transición de los siglos XX y XXI nos permitirán ir adelantado algunas consideraciones preliminares que intenten dar respuesta a estos interrogantes. Desde la narrativa, las novelas de César Aira *La liebre* (2004) y *La villa* (2001); de Leila Guerrero *Los suicidas del fin del mundo* (2005), de Silvia Iparraguirre, *El país del viento* (2003), de Alan Pauls, *Wasabi* (1996) e *Historia del llanto* (2007), de Cristina Siscar, *La Siberia* (2007); y desde la dramaturgia los textos teatrales de Daniel Veronese incluidos en *A la deriva* (2000), de Rafael Spregelburd las siete obras que componen su *Heptalogía de Hyeronimos Bosch* (1996-2007), de Alejandro Tantanían *Cine Quirúrgico - Una anatomía de la sombra - El Orfeo - Ispahan - Los mansos* (2007), *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartún y *Confinés* de Patricia Zangaro intervienen para presentar, entre otras problemáticas, la cuestión espacial. No nos proponemos en esta ocasión detenernos en el análisis de los textos pero sí podemos adelantar que ellos inscriben configuraciones territoriales del presente desde dos perspectivas:

- 1) La idea de territorialidad en correspondencia con una mirada topográfica y cartográfica en consonancia con los planteos de globalización - universalidad y, paradójicamente también, de

regionalidad e identidad local. Esta perspectiva opera, ya no sólo como delimitación o demarcación que incluye/excluye sino, además, como alternativa para pensar las producciones artísticas y culturales como territorios liberados.

- 2) Una territorialidad metafórica que supera lo físico y topográfico para crear un espacio de la experiencia, de la intimidad y de la subjetividad. Una territorialidad vivida en consonancia con el concepto de cuerpo vivido o de *lugar antropológico* (Augé, 1996) que se localiza ya no en lo externo sino en la interioridad de la vivencia, de la memoria y del deseo del sujeto.

Un itinerario teórico sobre las cuestiones del *lugar*, el *espacio* o el *territorio* nos obliga a detenernos en puntos obligados del pensamiento de Marc Augé (1998^a, 1998b, 2001) y el de Michel De Certeau (1999).

Desde la antropología, Marc Augé (1998a) se preocupará por ese límite relacional entre el espacio y lo propio - una *etnología de lo propio*- dirá y, el espacio y la ajenidad, a partir de interrogar *el sentido de los otros*. La posmodernidad o la *sensibilidad posmoderna* descrita por Augé (1998b) se caracteriza por una aceleración temporal pero también espacial y por una superabundancia de acontecimientos que el autor reconoce bajo la figura del *exceso de la sobremodernidad*. La aceleración espacial de la sobremodernidad, es decir, la tierra como un punto ínfimo en medio del gran espacio a conquistar, la hiperconcentración urbana, los cambios en escala de las territorios y sus poblaciones, la multiplicación de referencias imaginadas e imaginarias sobre el espacio a partir del desarrollo tecnológico, conduce a una peculiar organización espacial, los *no lugares* en contraposición con el concepto sociológico de *lugar* asociado, por ejemplo, al pensamiento de Marcel Mauss, donde la cultura está localizada en el tiempo y en el espacio.

Augé retoma las consideraciones teóricas de Michel De Certeau (1999), coincidiendo con éste en el enfoque necesariamente culturalista para pensar el

espacio pero distanciándose de él por la distinción entre las nociones de *lugar* y *espacio* que para De Certeau son determinantes. El *lugar* sigue siendo un territorio de estabilidad que se define por lazos de coexistencia, por distribución de relaciones en un *lugar propio*, en tanto que el *espacio* es el *lugar practicado*. Es decir, *el espacio*, es lo móvil, lo que determina vectores de dirección y de variabilidad temporal, lo que se modifica por las acciones de los sujetos y sus interrelaciones.

Ahora bien, no hay especialidad en la que no quede implicada la noción de límite, por lo tanto al ocuparnos del espacio también necesariamente aparecen desprendimientos conceptuales de estas nociones generales, tales como el de *encrucijada* e *itinerario*, el de *frontera* y *punto*. Desagregados teóricos que suponen una espacialidad de cruce, de recorrido y de trasbasamiento del límite de manera legítima (el punto) o, de una exteriorización extrema (la frontera).

Sin embargo, antes que Marc Augé y que Michel De Certeau, Michel Foucault se había dedicado a armar un proyecto filosófico centrado en la temporalidad pero también en la espacialidad. Foucault retorna al Collège de France con el seminario *Seguridad, territorio, población*, dictado entre enero y abril de 1978 que marca el inicio de un nuevo ciclo en la enseñanza del filósofo. Partiendo del problema del “biopoder”, introducido en la conclusión de su curso anterior, la propuesta del seminario es ocuparse del espacio concebido como medio de anclaje de *dispositivos de seguridad*, es decir, un campo de aplicación de una tecnología política que no apunta al individuo en tanto sujeto de derecho como en la soberanía, ni tampoco al individuo como cuerpo, en los casos abordados desde la noción de disciplinamiento y control sino al individuo en tanto multiplicidad, es decir, población. El análisis de la relación entre la ‘población’ (objeto y sujeto del dispositivo de seguridad) y el dispositivo de seguridad le servirá a Foucault para conceptualizar lo que, en “Las redes del poder”, denominó *biopolítica* en contraposición al análisis de las disciplinas que anteriormente había analizado y que le permitieron diagramar y desarrollar su concepto de *anatopolítica*.

En una conferencia radiofónica del 7 de diciembre de 1966, Foucault comienza a esbozar un concepto absolutamente novedoso, el de *heterotopía* que distingue explícitamente de otro concepto mucho más conocido que es el de *utopía*. Dicho concepto recibirá una elaboración más detenida pocos meses después en una conferencia que Foucault dictará el 14 de marzo de 1967 en el Círculo de Estudios Arquitectónicos bajo el título “De los espacios otros”. Allí, Foucault analiza cómo en nuestra época se ha operado una sustitución de la noción de localización por la noción de emplazamiento concepto que define como: “El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, enrejados.”(Foucault, 1984)

Digamos brevemente que existen diferentes tipos de emplazamientos según los conjuntos de relaciones:

- a) emplazamientos de pasaje (las carreteras, las calles, los trenes, los metros)
- b) emplazamientos de detención provisoria (un café, un cine, una playa, un hotel)
- c) emplazamientos de descanso (la habitación, la cama).

Sin embargo, hay determinados tipos de emplazamientos que definen, a su vez, un conjunto de relaciones con todos los demás emplazamientos: las utopías, las heterotopías y el espejo. Nos interesa aquí sólo caracterizar las heterotopías como aquellos emplazamientos que tienen un lugar real dentro de la sociedad, son contra-emplazamientos o utopías efectivamente realizadas en las cuales todos los emplazamientos reales que puedan existir en una sociedad están localizados pero completamente descolocados de su lugar original: “Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías...” apunta Foucault.

Por otro lado, desde una perspectiva teórica latinoamericana, los protocolos de Renato Ortiz (2000, 2004) y de Raúl Antelo (2008, 2009) se hacen

cargo, directa e indirectamente, del problema espacial o territorial de nuestra contemporaneidad. De esta manera, Renato Ortiz (2004), al reflexionar sobre las territorialidades, señala que “la propuesta es considerar el espacio como un conjunto de planos atravesados por procesos sociales diferenciados” (2004:60-61), afirmación a partir de la cual se infiere el abandono o la suspensión de los planos tradicionales con que se concibió la territorialidad de interno y externo, lejano y distante para, en cambio, operar con la idea de *línea de fuerza*.

Sin abandonar el concepto de territorio asociado a la existencia de un Estado, la preocupación tiende a entender una interacción de potencia entre los niveles espaciales locales o regionales, nacionales y mundiales no como espacios cerrados sino abiertos y comunicados sin límites. Un planteo teórico de esta naturaleza sobre las territorialidades actuales, es decir, sobre el espacio mundializado, se apropia de la caracterización de transversalidad y desvinculará al territorio de la noción de medio físico, con lo cual esto nos lleva a entender que la disolución de tal implicación le permite a Ortiz afirmar que los reajustes espaciales actuales “ya no se circunscriben a los límites de la nación o las localidades (2004:62). En efecto, la realidad hoy es la desterritorialización material (edificios y personas) en la trama del espacio urbano. Desterritorialización que supone, valga la paradoja, deslocalizar el lugar como condición actual en lo que el sociólogo reconoce como una *territorialización desarraigada* que tiende a construir una cartografía en red como conjunto dinámico compuesto de polos interactivos. Sin embargo, no todos los espacios son urbes constituidas como redes y centros de la circulación de la economía capitalista, como son para el autor Nueva York, Berlín, Tokio, San Pablo, por ejemplo, señalamiento que particularmente nos interesa porque nos habilita a pensar la configuración de estos espacios restantes que son mayoría en la dinámica de interacción con las urbes en red de la economía mundializada.

Los territorios locales, nacionales y globales interactúan entre sí. Y habría por lo menos, dos modos de pensar dichas interrelaciones: por un lado, considerar a los tres niveles sometidos a un campo de fuerza excluyente. Es decir, lo local y

lo nacional se oponen o resisten a lo global. Local/nacional, global/nacional, global/local (2004:59) en resistencia y asumiendo características antitéticas. Por otro lado, en un campo de fuerza incluyente: lo local se incluye en lo nacional y este a su vez, en lo global. Entonces, estaríamos así considerando lo global como una mega espacialidad englobante de los otros territorios menores. Pensar con esta lógica inclusiva territorial, parece diluir la idea de fronteras conflictivas y naturalizar la cartografía armoniosa de subconjuntos históricos, geopolíticos y culturales sistemáticamente organizados a partir de lo inclusivo. No es lo que la realidad contemporánea nos muestra. Justamente el proceso de desterritorialización al que asistimos, es conflictivo, por eso el sociólogo brasileño opta por desatender a la cuestiones duales, por un lado y, sistémicas por otro, para pensar la territorialidad global y mundial como espacios atravesados por líneas de fuerza.

Un argentino radicado en Brasil, Raúl Antelo, desde otra perspectiva elabora una noción que entra en diálogo con el problema de las encrucijadas y fronteras señalado más arriba, la de *extimo* (2008). De esta manera, Antelo sostiene que afirmar la existencia de un margen no necesariamente opera de inmediato con la lógica de lo interno ni de lo externo ubicando a los sujetos en un vacío identitario que anula la otredad o la ajenidad. Lo extimo es un concepto teórico territorial para definir una condición del sujeto de hoy, una sobredimensión de lo "exter" como extraño, extranjero y exterior. La nociones de éxtimo y de extimimidad como condición de habitabilidad del espacio de los sujetos de hoy nos lleva irremediabilmente al diálogo que establecen con ese *entre lugar* deleuziano en el que permanece el sujeto, como también con lo teorizado por Julia Kristeva sobre lo extranjero, o *la extranjería* que si en principio analiza en función de lo territorial y del exilio, finalmente esa categoría es elevada a una condición ontológica, fundante de los sujetos de hoy. El pensamiento de Antelo además comprende desagregados teóricos a esta noción general de lo extimo, como son las ideas de *lindes*, *límites* y *liminaridad* (2009), especialmente el linde como análogo al *confin*, es decir, no como frontera que

separa y establece relaciones de inclusión y exclusión irresolubles a través de operaciones fundamentalmente políticas sino como margen o 'entre' en donde permanecer. El confin bien puede llegar a entenderse como el *deslinde* con que De Certeau, definió como la representación construida en el relato que funda lugares y espacios y que autoriza a la ciencias sociales actuales a pensar el territorio como una forma *diseminada* (y ya no única), *miniaturizada* (y ya no nacional) y *polivalente* (y ya no especializada)¹. Y más, los *deslindes* como límites móviles o transportables y, a la vez, como transporte de fronteras a zonas de fuga, de indeterminación, a un más allá signado por la extrañeza y la familiaridad como posibilidades similares y no contrapuestas.

Otra manera de encarar el problema del espacio a partir de las configuraciones que adquieren sus inscripciones en la literatura es la que propone Paul Virilio (1997) quien piensa el tiempo en función de un espacio peculiar comprendido como *acontecimiento* y, en tal sentido, se apropia de la idea de historia como paisaje determinado por el transitar de los hombres (y aquí trazamos una inevitable relación con lo conceptualizado como *lugar practicado* por De Certeau). Entonces, el acontecimiento se desplegará sobre una espacialidad particular denominada *paisaje*, el cual:

no tiene un sentido obligado, un punto de vista privilegiado; se orienta simplemente por el derrotero de los caminantes, pero en el ensayo que sigue no son los grandes acontecimientos los que forman la trama del paisaje del tiempo sino la masa de incidentes, los pequeños hechos inadvertidos y voluntariamente omitidos. (1997:13)

En el paisaje contemporáneo, los espacios *transterritorializados* (1997:29-30) conforman una cartografía diseñada en función de ghettos: los ghettos nocturnos, es decir, los de la zona fuera de la ley de la vida nocturna de las ciudades contemporáneas; los *countries* como ghetificación de los “los dueños del tecnoliberalismo”; la miniaturización del espacio que se opera a partir de la tecnologización. Es decir, para Virilio, la época actual que borró los límites

temporales debido a la aceleración tecnológica, que miniaturizó y acercó territorios remotos, que cambió la lógica de la guerra geopolítica por una guerra global mediatizada y que experimenta un fuerte sentimiento “patológico de ghetificación” a la vez que configura sociedades sedentarias o “quietismo social” (1997:138) fijando los espacios en busca de cierto “confort” interior, nos convierte en espectadores / telespectadores o actores /teleactores (1997:138) exiliados del espacio real.

Los ghettos que habitan el paisaje de las urbes contemporáneas son el motivo de reflexión de Josefina Ludmer (2006) al considerar que la literatura actual, la que se apropia de los espacios del presente para ficcionalizarlos, entraña en sí una cualidad de realidad que la desestabiliza como tipo de discurso, a tal punto que, ya no importa si se trata de literatura o no, lo que leemosⁱⁱ proponiendo una desestabilización del método de lectura y análisis de la literatura, para en cambio, radicalizar el paradigma teórico-metodológico a partir de esta afirmación: “estas escrituras no admiten ya lecturas literarias” (2006:1). Y si bien, estas escrituras del presente asumen formas y convenciones vinculadas a la literatura (en cuanto a edición, a clasificación dentro de algún género literario, en cuanto a la perduración de categorías como autor, lector, sentido) quedan fuera de ella, al exiliarse de sí y salirse del terreno de la literatura por la apropiación realista de los espacios. Estas escrituras del final del proyecto moderno de autonomía literaria serían las denominadas *literaturas postautónomas*, cuya condición básica de funcionamiento es la de “ser prácticas territoriales de lo cotidiano”. La ghetificación del acontecimiento espacial del hoy es para Ludmer, la “isla urbana”. El régimen urbano (que es lo social y la encarnación nacional de lo global) contiene en su interior otros tipos de formas, áreas, emplazamientos en términos de Foucault, es decir, islas con límites precisos: “Un territorio físico pero también un yo o una institución: la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos” (2004:105). Los límites o cesuras identifican a la isla como *zona exterior / interior*, como territorio adentro de la ciudad (por ende de la sociedad) y a la vez afuera: el territorio se coloca en la división misma. La isla constituye una

comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, villeros, inmigrantes, rubios, monstruos o freaks, okupas. Están afuera y adentro al mismo tiempo: *afuera de la sociedad, en la isla y a la vez adentro de la ciudad que es lo social*. (2004:105). El régimen de significación de la isla urbana es la contaminación o la mezcla y también lo ambivalente en cuanto a las posiciones políticas o ideológicas en el sentido clásico institucional, nacional-estatal, social, de clase. Si como afirma Ludmer la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir, la literatura ya no es manifestación ni de identidad nacional ni de identidad territorial. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas. De esta manera, estas categorías superponen, hacen fusiones y sincronizan lo económico, cultural, social y político, nacional o global, en ellas se puede leer lo antes separado corroyendo todas las esferas y las autonomías, incluida la de la literatura. (Ludmer: 2004:108.)

Para ir concluyendo, en esta oportunidad dejamos de lado el análisis concreto de los textos literarios que motivaron el diseño de este recorrido teórico en el que confluyen variadas posiciones disciplinares (la teoría literaria, la antropología, la filosofía y la sociología) y que dan cuenta de cómo el espacio ficcional de la literatura argentina del presente muestra –en el sentido de mostración como re-presentación– la cartografía territorial actual superando las cuestiones de su funcionamiento metafórico o abandonando un uso exclusivo de régimen simbólico para consolidar una nueva forma de realismo.

BIBLIOGRAFÍA

Antelo, Raúl (2008) *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo.

----- (2009) “Linde, límite, liminare” Conferencia inaugural del I Coloquio Internacional del Programa La literatura y sus lindes en América Latina, Florianópolis, Brasil en Antelo, Raul, Arpes, Marcela, Gerbaudo, Analía, Vallejos

Oscar (2009) (Eds) *Lindes, límites: literatura(s)*. (Santa Fe: UNL-UNPA-UFSC. ISBN 978- 987-657- 217-0. 318 páginas)

----- (1999) *Leituras do ciclo*, Florianópolis, ABRALIC.

Antelo, R y Barros Camargo, M (2007) *Pós-Crítica*, Florianópolis, Letras Contemporáneas.

Augé, Marc (2002). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedi-sa.

----- (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.

----- (1998a). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*. Barcelona: Ge-disa.

----- (1998b). *Los no lugares, espacio del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

De Certeau, Michel (1999). “Sistema de sentido, lo escrito y lo oral” y “Escrituras freudianas” en *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1998). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Nueva Era.

Foucault, M. [1966] (2008) “Le eterotopie”, publicada en Foucault, M. (2008) *Utopie, Eterotopie*, Cronopio, Napoli, pp. 9- 28.

----- [1967] (1984) “De los espacios otros” (“Des espaces autres”, Conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales el 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre de 1984. Traducción: P. Blitstein y T. Lima en http://www.bazaramericano.com/arquitectura/foucault/espacios_foucault.asp.htm).

----- [2004] (2006) *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Kristeva, Julia (1988). *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona: Plaza & Janes Editores.

Kozac, Claudia (comp) (2006) *Deslindes. Ensayos sobre literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Ludmer, Josefina (comp.)(1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo.

----- (2006) *Literaturas postautónomas*, Yale University.

----- “Territorios del presente en la isla urbana” en *Revista Confines*, nº 15, diciembre de 2004, páginas 103 -110.

Mauss, Marcel (1991). *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos.

Ortiz, Renato (1998). *Otro territorio: Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.

----- (2000). *O próximo e o distante, Japão e modernidade-mundo*, San Pablo: Brasiliense.

----- (2004) *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes.

Virilio, Paul (1997) *Un paisaje de acontecimientos*, Buenos Aires, Paidós.

NOTAS

¹ “Diseminada no solamente a causa de la diversificación de los ambientes sociales, sino sobre todo a causa de una creciente heterogeneidad entre las “referencias” que autorizan: la excomunión de las “divinidades” territoriales, el desafecto de los lugares imbuidos por el espíritu de los relatos y la extensión de áreas neutras, carentes de legitimidad, han marcado la fuga y el despedazamiento de las narraciones organizadoras de frontera y de apropiación. Miniaturizada porque la tecnocratización socioeconómica vuelve a llevar a la unidad familiar o individual el juego del fas o del nefas con la multiplicación de “historias de familia”, “historias de vida” o de todas las narraciones psicoanalíticas. Polivalente porque la mezcla de tantos microrrelatos les asigna funciones que se desvían al capricho de los grupos donde circulan. Estos fragmentos ocultos articulan sin saberlo la historia “biográfica” de la cual fundan el espacio” (136-37).

² Al dedicarse a pensar los territorios del presente Josefina Ludmer nos reenvía a novelas y proyectos artísticos contemporáneos que transcurren en zonas o espacios muy reconocibles: “pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires: por ejemplo, el bajo Flores de los inmigrantes bolivianos [peruanos y coreanos] de Bolivia construcciones de Bruno Morales [seudónimo de Sergio Di Nucci, Buenos Aires, Sudamericana, 2007], y también el de La villa de César Aira [Buenos Aires, Emecé, 2001], el Monserrat de Daniel Link [BsAs, Mansalva, 2006], el Boedo de Fabián Casas en Ocio [Buenos Aires : Santiago Arcos, 2006], el zoológico de María Sonia Cristoff en Desubicados [Sudamericana, 2006], y en su compilación Idea crónica [Beatriz Viterbo, 2006]. Pienso también en las puestas del proyecto Biodrama de Vivi Tellas, y en cierto arte. Así como muchas veces se identifica “la gente” en los medios [Rosita de Boedo, Martín de Palermo], en estos textos los sujetos se definen por su pertenencia a ciertos territorios”. (Ludmer, 2007:1)

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

**UN NOSOTROS Y LOS OTROS.
O UN MODELO GERMINAL PARA CONOCER EL FANTASY ÉPICO DE
ESTAS PAMPAS.**

María Inés Arrizabalaga

inesarrizabalaga@gmail.com

Proyecto de investigación: El orden de la cultura: discriminación, clasismo, sexismo, racismo. Dimensión retórica, cognición e ideología.

Directora: Dra. Silvia N. Barei.

Co-directora: Dra. María Josefa Villa.

Universidad Nacional de Córdoba

Palabras clave

Modelo – Retórica – Metonimia – Fantasy – Nosotros – Otros

Resumen

La categoría de “retorismo cultural” de Jurij Lotman indica que las culturas ‘se dicen’ apelando a figuras retóricas. Así, la Retórica aporta herramientas para conocer el mundo y, en otras palabras, modelarlo. Por otro lado, en cuanto al fantasy épico, la representación y el agrupamiento de tipos es un formante característico del género. Nuestro problema son los modelos de ‘nosotros’ y ‘otros’ como grupos polarizados. Explicamos la representación de ‘un nosotros’ y ‘los otros’ en la obra de Bodoc mediante un procedimiento metonímico en el que la parte (un individuo, un personaje) remite al todo (el grupo, el tipo). Además, en su propuesta se invierte la valoración de una herencia literaria y dialogan dos trilogías en serie: la de Bodoc y *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien. El resultado de diseñar una obra de fantasy épico argentino – y sudamericano – sobre las ‘bases’ del anglosajón es la reversión en el uso del folclore, una instancia de “explosión”, de acuerdo con Lotman. En la

obra de Tolkien, nosotros es Inglaterra y los otros proceden de imaginarios de gestas nórdicas y de cuño celta y galés, mientras que en *La saga...* de Bodoc se observa un nosotros compacto, de signo precolombino, el bloque cooperativo de los otros nórdicos y la malvada facción de los otros europeos. Consideramos “explosiva” esta apropiación de Bodoc porque trasplanta el fantasy a estas Pampas, y hace germinar con nueva voz los imaginarios autóctonos.

* * *

En este estudio de *La saga de Los Confines* de Liliana Bodoc nos proponemos entender la representación de ‘un nosotros’ y ‘los otros’ mediante el concepto de *metonimia*. Sabemos que esta figura supone una vinculación entre los términos en que el todo remite a las partes, y las partes al todo. Es esta última relación la que va a interesarnos porque, como en toda obra de fantasy épico, los personajes – con sus particularidades – se encuadran en facciones mayores que, a su vez, se ligan a valores polarizados, como el Bien y el Mal. Thüngur, Cucub y Nakín de los Búhos constituyen ‘un nosotros’ que remite al habitante originario de las Tierras Fértiles. Y tenemos que agregar a Elek, de los navegantes de roja cabellera, un advenedizo con derecho adquirido a ocupar las playas y mirar hacia la otra costa del Yentru, de donde vino. Todos ellos pelean por el Bien de librar a Los Confines del dominio de Misáianes y su ejército de sideresios.

Los primeros personajes pertenecen a grupos que se referencian en las tribus autóctonas de Sudamérica; Elek, a los aluviones de los llamados ‘vikings’. ¿Y los hacedores del Mal? nos preguntamos. En respuesta, por remitir al blanco, por recordarnos las tradiciones y los imaginarios de Occidente, pensamos que empareja con el europeo. Y entonces ¿cómo entender esta distribución de entidades sobre el canon de formantes típicos (Bajtín, 1999 [1982]) del fantasy épico que heredamos del Viejo Mundo? Procuramos una solución que vamos a compartir en este evento, y

que nos hará considerar no sólo una renovada ejecución de género, sino la manera de modelizar el conocimiento, entendiendo por medio de figuras retóricas.

En la compilación de ensayos *La semiosfera I* (2005 [1996]) del erudito Jurij Lotman, la categoría de “retorismo cultural” indica que las culturas ‘se dicen’ apelando a figuras del lenguaje. Así, la Retórica aporta herramientas para conocer el mundo y, en otras palabras, modelarlo. Se entabla una analogía entre la relación de los constituyentes en la figura, la naturaleza del vínculo entre sus términos, y el procedimiento de la representación literaria. Decimos que nuestro pensamiento nos permite seleccionar los modos ‘del decir’, y por su parte, consideramos que el lenguaje estructura el conocimiento. De manera que planteamos una relación de mutua dependencia entre la construcción de conocimiento mediante figuras retóricas y el ‘decir de’ y ‘sobre’ la representación. Por eso, compartimos con Lotman la designación del lenguaje como un “sistema modelizante”, y del texto como un “sistema modelizante de segundo grado”. En esta ponencia vamos a abordar algunos aspectos de la modelización a través de la metonimia y del género. Es decir: la modelización de primer grado de ‘un nosotros’ y ‘los otros’ en que las partes remiten a un todo, y de segundo grado, con la germinación de una propuesta local de fantasy épico.

El modelo sugiere una forma de entender la representación mediante la estructuración de conceptos y relaciones entre ‘un nosotros’ y ‘los otros’, y fosiliza, por otra parte, esa forma de entender. Aun así, el recurso a un modelo nos interesa por un doble motivo. Porque ordena un conglomerado de ideas... entre nociones que heredamos sobre Retórica, la descripción de un cuerpo formal de figuras, nuestro conocimiento genérico, los formantes del fantasy épico, aquello que hace materia literaria en Sudamérica. Y porque el modelo es una suerte de plantilla metacognitiva, reveladora ‘sobre el conocimiento’ acerca de cómo construir conocimiento.

Para continuar, repasemos una caracterización bastante extendida del género. Aceptamos como un producto de fantasy a todo aquel artefacto en que se reúnen

enunciados sobre un mundo de fantasía, una creación de segundo orden o mundo secundario que mimetiza al primario, es decir: la ‘realidad’ fuera del texto, lo que se ‘representa’. Y ¿qué supone lo épico? En principio, un desorden que pide ser terminado, un desequilibrio que hay que recomponer, para lo cual se precisa la efectiva intervención de poderes supremos; un héroe o grupo de héroes quienes, para devolver el orden perdido, tienen que emprender un viaje en que ganan experiencia, madurez y conocimientos vitales para la salvación de su entorno; batallas descomunales; un regreso con gloria para el restablecimiento de la armonía; y la posible redención de ciertas causas o ciertos personajes que, en el transcurso de las jornadas, cayeron en descrédito o parecieron dudosos.

Son éstos formantes genéricos típicos, o sea: componentes en el nivel del contenido, que se encuentran mayoritariamente en productos del género. A la tipicidad del fantasy épico corresponde, además, el recurso a folclores autóctonos para la derivación de relatos, personajes y motivos, y la apoyatura o la formulación de imaginarios de ‘lo tradicionalmente propio’, lo ‘arraigado a la tierra’. Y debemos nombrar nuevamente las (bi)polaridades, el Bien y el Mal, los buenos y los malos. El problema que trajimos a este evento está en el agrupamiento de tipos como formante característico. Radica en los modelos o conglomerados de conceptos y relaciones cuyos términos se ligan de manera similar a los que integran la figura de la metonimia, modelos de ‘nosotros’ y ‘otros’ como grupos polarizados. Insistimos en que la representación de ‘un nosotros’ y ‘los otros’ en la obra de Bodoc puede comprenderse mediante una analogía con el procedimiento metonímico en que un individuo remite al grupo.

Pero es que al sostener que Thüngur y Cucub son personajes que se encuadran entre los buenos, que proceden de las tribus de husihuilkes y zitzahay, y que se referencian en las tribus del extremo sur y, respectivamente, las zonas tropicales de América Latina; al afirmar que Nakín de los Búhos es una ensoñada chamán de las que aún quedan en ciertas áreas de América Central; al sumarle que Elek, de la roja cabellera, es un navegante de extracción nórdica, de esos que llegan a

América tiempo antes de la Conquista, y que se enuncian como ‘un nosotros’ compacto, los de las Tierras Fértiles, quienes ‘restan’ en el extremo opuesto son los descubridores y adelantados que llegan de las Tierras Antiguas.

A ‘los otros’, liderados por Misáianes, alegoría del Odio Eterno, hijo de la Sombra, encabezan alternativamente Leogrós, Drimus y Flauro. Los llamados de manera colectiva ‘sideresios’, ‘los otros’, pertenecen a la progenie destinada a arrasar Los Confines en nombre del Mal. Encontramos llamativo el hecho de que los grupos, tipos e imaginarios que son centrales en obras de fantasy épico que han ganado su sitio en el canon y gozan de ese reconocimiento se convierten en la trilogía de la argentina en ‘los otros’. Como ocurre con la Cofradía del Aire Libre, creyentes en el favor de la magia buena. Ellos son asimismo ‘los otros’ de las Tierras Antiguas, pero no se alinean en la facción del Mal. De ello no diremos más en esta ocasión. Dejamos para otro encuentro la ruptura en la composición de ‘los otros’, el desarme de un extremo maniqueo, ciertamente atípico en el fantasy.

Bodoc ha declarado ser respetuosa lectora de dos obras de fantasy épico por excelencia en el siglo XX, la trilogía *The Lord of the Rings* del filólogo inglés J. R. R. Tolkien, y la pentalogía *Earthsea* de la estadounidense Ursula K. Le Guin. Como nota, contamos que fue la misma Le Guin quien condecoró a Bodoc con el prestigioso premio “The White Ravens”. En esta presentación no tocaremos las relaciones entre el trabajo de Le Guin y el de Bodoc; en cambio, vamos a centrarnos en la obra de Tolkien y proponerla como término de comparación para mostrar que la ejecución local del fantasy, lo que – en el marco de otras reuniones – hemos denominado ‘localización’ (Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]), va a ajustar nuestra memoria de género.

De hecho, comenzamos por suspender nuestra expectativa al reconocer que en la saga de Bodoc se invierte la valoración de una herencia literaria. En *The Lord of the Rings*, el recurso a las tradiciones ‘de la tierra’, a imaginarios de raíz celta y galesa permite a Tolkien configurar grupos como los elfos, los hobbits y los enanos. Estas tribus ocupan la Tierra Media junto con la esencial facción de los hombres.

Luego de haber destruido el anillo del Mal, la principal amenaza del fin de la Tercera Edad, el rey, a quien deben devolver el trono, Aragorn, asume su mandato y se recompone el orden en Tierra Media. Entre ellos, el grupo central es el de los hombres, y el hecho de que comanden toda la geografía conocida se relaciona con el acometido que llevó a Tolkien a escribir la trilogía.

El filólogo, junto con su colega y amigo personal, Charles Staples Lewis, deseaba plantear – crear – una mitología para Inglaterra (Carpenter, 1977). Se propuso forjar una cosmogonía, el relato épico de su pueblo, a principios del siglo XX. Hay, además, otro motor que impulsa a Tolkien y ante lo cual el diseño de la Tierra Media y la configuración de las tribus se convierten en apenas un pretexto. Se trata de la ‘tesis lingüística’ con que deseaba probar que los teoremas empleados por los filólogos de su tiempo para reconstruir unidades faltantes en los códigos arrojaban resultados poco objetivos. Tan escasamente objetivos que la lógica de esos teoremas podía usarse para la creación de lenguas artificiales sobre el sustrato de las naturales, o bien podía generarse ficción de cronolectos. De manera magistral, Tolkien despliega un mapa lingüístico de las tribus de Tierra Media, a quienes corresponden ‘modos del decir’ muy tipificados. Por eso afirmamos que en la geografía de la saga de Tolkien ‘conviven’ en adstrato diversos cronolectos de la lengua inglesa y lenguas artificiales.

Esta elaboración de los ‘modos del decir’ es replicada por Bodoc en su trilogía. Los tres tomos se construyen a partir de microrrelatos; hay varias historias y ninguna discurre de principio a fin sin ser interrumpida por hilos argumentales que corren en paralelo. Cada tanto, sin embargo, se detienen los relatos y una voz reorganiza el recuerdo. Lo hace utilizando dichos proféticos, acumulativos, plenos de la fórmula ‘el nombre y su epíteto’, sumamente metafóricos, acompañados de referencias a objetos y a percepciones del mundo (Ong, 1987). Estos enunciados remiten a la constitución por imágenes que es propia de la literatura precolombina. Éste es un fragmento de un canto en el último volumen; en él se recopilan detalles de microrrelatos desde el inicio de la saga:

Y Nakín de los Búhos, la memoria; y Nakín, la memoria de los Búhos, recordó como cantos, recordó en melodías. Porque cabe más memoria en un verso que la que cabe en mil veces mil palabras sin música.

Recordó, aún recuerda, la desobediencia de la Muerte:

Fue en las Tierras Antiguas
emanación primero.
Fue en las Tierras Antiguas
un latido viscoso.
Fue en las Tierras Antiguas
el hijo de la Muerte.

Y también recuerda todas las traiciones:

De Molitzmós recuerdo capa de plumas,
de Illán-che-ñé recuerdo sangre en la piedra.
De Bor recuerdo aquí,
y también el canto de los arrepentidos.

Nakín de los Búhos fue feliz celebrando a los héroes:

Digo y canto por Dulkancellin
que cabalgó adelante del horizonte mismo,
y muerto muchas veces, siguió peleando.
Digo y canto por Kume y su hermosura,
por Kume y su tristeza inconsolable,
un niño más un hombre que murieron sin gloria.
Y canto por los lulus,
pueblo de las pezuñas,
que se apagó en el mar,
distinto y solo (Bodoc, 2004: 113-114).

Observamos que el repliegue sobre el folclore autóctono, la literatura precolombina y, en general, los archivos de la Conquista, no constituye algo aledaño, o periférico, al ‘nosotros’ central. Pese a admitir su deuda con *The Lord of the Rings*, la selección de lo que servirá para referenciar la representación de ‘un nosotros’ en *La saga de Los Confines* se distingue del procedimiento en Tolkien. El resultado de diseñar una obra de fantasy épico argentino – y sudamericano – sobre las ‘bases’ del

anglosajón da una reversión en el uso del folclore, una instancia de “explosión”, de acuerdo con Lotman (1999 [1993]).

Folclores, imaginarios y archivos son la materia que nutre la composición de estas obras de fantasy épico. En la trilogía de Tolkien, ‘nosotros’ es Inglaterra y ‘los otros’ proceden de imaginarios de gestas nórdicas y de cuño celta y galés, mientras que en la saga de Bodoc se observa ‘un nosotros’ compacto, de signo precolombino, el bloque cooperativo de los nórdicos y la malvada facción de ‘los otros’ europeos. Lo novedoso en el caso de Bodoc es que el trasplante revela una ‘localización’ de los formantes genéricos típicos. Esto muestra la capacidad de resiliencia de la materia literaria, la multiplicidad en los procesos de producción de significado y la variedad de interpretaciones que pueden tener lugar.

Consideramos “explosiva” esta apropiación de Bodoc porque trasplanta el fantasy a estas Pampas, y hace germinar con nueva voz los imaginarios autóctonos. Hablamos ya de la plasticidad de los procesos de producción de significado que – como ocurre con la memoria de género y los formantes típicos del fantasy épico – evidencian una singular propiedad de comunicar y, mejor dicho, ser actualizados dependiendo del contexto. De acuerdo con Lotman, “Los sistemas semióticos dan prueba, chocándose en la semiosfera, de tal capacidad de supervivencia y transformación” (Lotman, 1999 [1993]: 159). En esta presentación hemos querido, asimismo, advertir que la honda riqueza de estos procesos se fragmenta y cristaliza – para su estudio – ante el gesto tranquilizador de ponerlo todo en orden. ¿Qué es si no el afán de medir y nomenciar las relaciones entre conceptos que heredamos de la Retórica en nuestro trabajo crítico diario?

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Mijail (1999 [1982]): *Estética de la creación verbal* (Trad. de Tatiana Bubnova). México, Siglo XXI Editores.

Bodoc, Liliana (2004 [2000]): *Los días del venado*. Bogotá, Norma.

----- (2004 [2002]): *Los días de la sombra*. Bogotá, Norma.

----- (2004): *Los días del fuego*. Bogotá, Norma.

Carpenter, Humphrey (1977): *J. R. R. Tolkien: A Biography*. Londres, Allen & Unwin.

Le Guin, Ursula (2004 [1968]): *The Wizard of Earthsea*. Nueva York, Bantam Books.

----- (2004a [1971]): *The Tombs of Atuan*. Nueva York, Bantam Books.

----- (2004b [1968]): *The Farthest Shore*. Nueva York, Bantam Books.

----- (2004c [1990]): *Tehanu*. Nueva York, Bantam Books.

----- (2004d [2001]): *The Other Wind*. Nueva York, Bantam Books.

Lotman, Jurij (1999 [1993]): *Cultura y explosión* (Trad. de Delfina Muschietti). Barcelona, Gedisa.

----- (2005 [1996]): *La semiosfera I* (Trad. de Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra.

Ong, Walter (1987): *Oralidad y escritura* (Trad. s/r). México, Fondo de Cultura Económica.

Shuttleworth, Mark & Moira Cowie (2004 [1997]): *Dictionary of Translation Studies*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.

Tolkien, John R. R. (1982): *The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring*. Nueva York, Bantam Books.

----- (1982a): *The Lord of the Rings - Part III: The Return of the King*. Nueva York, Bantam Books.

----- (1982b): *The Lord of the Rings - Part II: The Two Towers*. Nueva York, Bantam Books.

LA FORMULACIÓN DE LO COTIDIANO DESDE LAS ARTES VISUALES EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES CONTEMPORÁNEA (2000-2009)

Federico Baeza
fed.baeza@gmail.com

Proyecto de investigación: *Perfomance* y vida cotidiana

Directora: María Araceli Soto

Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Palabras clave

Cotidiano – arte visuales – contemporáneo – performance – documental

Resumen

Nuestra mirada se dirige a las referencias de *lo cotidiano* en la producción de las artes visuales contemporáneas entendiendo que esta referencialidad no sólo se produce en el campo temático (cristalización de motivos e iconografías) sino que supone profundas transformaciones en el interior de las discursividades en las disciplinas artísticas. Desde esta perspectiva nos preguntamos: ¿Cómo las artes visuales realizan “lecturas” de *lo cotidiano*? O en otras palabras: ¿Cómo se producen “discursos en reconocimiento” de lo cotidiano en las obras de arte contemporáneas?

Entendemos que las operaciones intertextuales en relación a *lo cotidiano* precisan de estrategias de formalización de los “textos cotidianos” por parte de los procesos artísticos. Es decir que las prácticas artísticas delimitan, configuran, objetos estéticos *de todos los días* constituyéndolos como “discursos” a los que es posible remitirse.

Cierta producción artística en la última década parece centrarse en núcleos de la cotidianidad que Michel de Certeau caracterizara hacia 1980: *conversar*,

leer, habitar y cocinar. Estas actividades son prácticas que “producen sin capitalizar”, articulan un gasto de lo cotidiano que se organiza en un espacio inclasificable entre la producción y el consumo en términos económicos. Poniendo la mirada en estas estéticas profanas las obras intentan situarse en un recorrido que las aleja de la sacralización de la producción de objetos artísticos tanto como de la recepción pasiva propia de la estetización de lo cotidiano.

* * *

En esta presentación intentaremos delimitar y describir un *corpus* de producciones en las artes visuales contemporáneas que construyan referencias a la vida cotidiana. Entendemos que esta referencialidad no sólo se produce en el campo temático (cristalización de motivos e iconografías) sino que supone transformaciones en el interior de las discursividades artísticas. La construcción de este corpus nos permitirá preguntarnos: ¿Cómo las artes visuales realizan “lecturas” de *lo cotidiano*? O en otras palabras: ¿Cómo se producen “discursos en reconocimiento” de lo cotidiano en las obras de arte contemporáneas?

Las operaciones intertextuales que detectaremos en relación a *lo cotidiano* precisarán de estrategias de formalización de los “textos cotidianos” por parte de los procesos artísticos. Es decir que las prácticas artísticas delimitarán, configurarán, objetos estéticos *de todos los días* constituyéndolos como “discursos” a los que es posible remitirse. A continuación describiremos dicho corpus de obras realizando ciertas observaciones.

Relaciones cotidianas: Gabriel Baggio

Desde el 2000 Gabriel Baggio se encuentra con personas a conversar mientras teje con dos agujas una gran bufanda que adquiere la extensión correspondiente al tiempo de dichas conversaciones acumuladas. Así la extensión de la bufanda funciona como un índice de la temporalidad de estos encuentros.

Esta *performance* llamada “Conversación” propicia un *cara a cara* entre el artista y los *conversadores-espectadores* y a su vez la acción de tejer metaforiza la construcción de redes, de contactos interpersonales. Otra *performance* fundacional en el trabajo de Baggio fue “Sopa”¹ (2000). Allí su madre, su abuela materna y él mismo realizaron tres versiones de una sopa familiar que fue entregada al público en posillos de diferentes colores con el objetivo de diferenciarlas. Luego tres savoristas profesionales clasificaron las tres sopas definiendo a la de la abuela como la más dulce, a la de la madre como la más contundente y a la de Baggio como la más ácida. En la puesta en escena de las tres cocinas se resaltaba por medio de las conexiones de gas el motivo de entramado, los vínculos y las filiaciones (ver imagen 1). “Nieto” (2002) es una instalación de Baggio presentada en la casa de su abuela paterna mientras ella se encontraba ausente. En la sala donde su abuela mostraba sus objetos del recuerdo y otros decorativos, el artista monta sus obras pensadas para ese lugar específico. Los procesos de producción de estas obras siempre se encuentran vinculados a sus abuelos maternos o paternos, por ejemplo, cinco piezas de cerámica tituladas “Sedimentación del aprendizaje alimenticio” son piezas escultóricas producidas con artefactos culinarios que su abuelo fabricó para la utilización de su abuela en la cocina.

Objetos del recuerdo y la clasificación: Verónica Gómez y Ana Gallardo

Otra experiencia que resulta interesante en el recorte de este corpus es la del proyecto *Casa Museo* (2003-2005) de Verónica Gómez. La primera etapa del proyecto consistió en la clasificación de una serie de objetos heredados de su casa paterna. A partir de este objetivo la artista empieza a generar diversas instancias de documentación. Verónica Gómez señala que “de estos abordajes a los objetos surgían naturalmente distintos registros, pues la documentación era casi un objetivo en sí mismo. Había que producir una constelación alrededor del objeto que era intocable. Aquello que diera cuenta de las múltiples existencias del objeto más allá de su materialidad. Algo así como las maneras de ser del objeto. Entonces las traducciones del objeto fueron fotografías, fichas técnicas, *frottages*,

inventarios, dibujos, textos...” (Iglesias, 2009). En el proyecto *Casa Museo* hay una problematización de los procedimientos documentales y experimentales señalando un intertexto con las prácticas científicas y las técnicas de investigación. Otro aspecto característico del proyecto es su impronta narrativa: producción de documentación como cartas, contratos, fichas, registros e informes (ver imagen 2).

En el 2007 Ana Gallardo produce el video *performance* “Casa Rodante”. La imagen muestra el tránsito de la artista y su hija arrastrando con una bicicleta diversos muebles usados (ver imagen 3). En esta ocasión se presenta también una anécdota autobiográfica contextualizando la obra: durante el 2006 Ana G. y su familia se mudan luego de un año de pasar por distintos espacios transitorios. Durante ese año acumulan sus pertenencias en un galpón. Luego encuentran una casa pero muchas de sus pertenencias no caben en el nuevo lugar. Estos objetos son parte de herencias y recuerdos, en palabras de Ana G.: “Son añosos y gastados, pero queridos por mí. Muebles que heredé de afectos y que acompañaron toda la vida de Rocío [hija de la artista]. Ellos, conformaron nuestro patrimonio y con los mismos construí nuestra Casa Rodante”².

Habitar los espacios: La mudadora y el Proyecto la mansión

También pueden señalarse otras dos experiencias de colectivos artísticos que operan sobre cierta posición receptiva del habitar cotidiano: *La mudadora* (2007-2010) y el *Proyecto la mansión* (2009-2010). En ambos grupos se intervienen espacios privados cotidianos, espacios habitados, deshabitados o en transición en eventos programados para una jornada específica. *La mudadora* (imagen 4) funciona como un sistema de colaboraciones³ entre artistas que intervienen espacios deshabitados transitoriamente. Cierta lógica del trabajo del colectivo responde a algunas características del *neo-conceptual* o la denominada estética *relacional*: Se priorizan formas de organización que estimulen contactos interpersonales, se diseñan “encuentros” efímeros con el público y no se conservan objetos duraderos de la experiencia más que el registro fotográfico y su

seguimiento en un blog. En sus intervenciones los artistas trabajan con estos espacios y objetos suspendidos de su circulación ordinaria. En la operatoria de estos dos grupos hay similitudes: generalmente se trabaja a partir de objetos o marcas en espacios tradicionalmente no expositivos que contienen vestigios que se articulan como indicios para reconstruir narrativas de la vida ordinaria.

En el *Proyecto la mansión*⁴ (imagen 5) los artistas intervienen una casa efectivamente habitada por uno de los integrantes del proyecto. Allí se desarrollan instalaciones donde los espacios de la casa y las prácticas estéticas cotidianas que convocan cada uno de estos ambientes, son interpeladas por distintas operaciones de lectura que proponen las obras. Podemos mencionar un ejemplo de estas operatorias. En una de los encuentros-muestras del proyecto, “Mi casa es mucho más que mi casa” (2009) de Eva Dolard, se intervenía su biblioteca. Se exhibía sus libros mostrando sus preferencias literarias y sus herencias bibliográficas. También nos permitía ver el horizonte más amplio de la circulación editorial en nuestra ciudad. Uno de esos libros se encontraba reproducido en varios ejemplares por la artista mediante el puntilloso calco de sus tapas y páginas. La reproducción era parcial, algunas páginas se presentaban en blanco, otras con sólo algunas líneas calcadas. Al leer estas líneas nos damos cuenta que hay un efecto de subrayado sobre estas líneas, se presiente una determinada lectura y así lo leído se convierte en la escritura de este libro reproducido.

La acumulación de los objetos cotidianos: Diego Bianchi y Leopoldo Estol

Tupperware (2004) es la primera instalación de grandes dimensiones⁵ de Leopoldo Estol consistente en diversas agrupaciones de objetos cotidianos. Estos objetos corresponden a la esfera del consumo masivo, no al ámbito del recuerdo o al testimonio como en otros casos. Fueron traídos desde la casa del propio artista: objetos de su cuarto, del baño y la cocina como limpiadores multiuso, galletitas, pilas, espirales, etc. Dicha multitud de objetos se prolongaba en el piso en posiciones inestables, vinculados entre ellos por diversas conexiones narrativas o formales (color, morfología). En el 2005 presenta la instalación *Parque*⁶ (imagen

6) donde también encontramos una acumulación de objetos de consumo masivo organizados sobre tablas y caballetes. A diferencia de la anterior muestra ahora observamos una serie de objetos repetidos de manera serial como translúcidas botellas de agua mineral o botellas de coca-cola con el característico resto de líquido en el fondo del recipiente. Estas reiteraciones parecen convocar la experiencia temporal reiterada de lo diario, lo que se produce *una y otra vez*. En cambio nos reencontramos como similitud en relación a *Tupperware* una cierta organización de los objetos basada en una estructura descentrada extendida fundamentalmente en sentido horizontal. Dicha horizontalidad se contrapone a la verticalidad de las obras que se dan a la mirada, aquí las cosas se presentan como formas *bajas* en vínculo con el suelo.

Este tipo de acumulaciones de objetos en extensión horizontal son también una estrategia regular en la obra de Diego Bianchi. “La escultura del presente” (imagen 7) una de sus instalaciones producida en el 2007 consistía en una gran “escultura” habitable que debía su forma azarosa a la proliferación de diversos objetos a partir de un patio central que servía de pista de baile en la inauguración. La estructura compleja, espontánea y descentrada estaba construida con *bins*, cajones plásticos que se utilizan en el empaque y transporte de manzana (la actividad principal de la región). La realización estuvo a cargo de diversos artistas locales y otros que se sumaron a la realización colectiva desde Buenos Aires. En los distintos espacios de la estructura se encontraban acumulados diversos objetos que dan cuenta del consumo cotidiano. Según Bianchi los objetos que integran la instalación “testimonian los consumos cotidianos: [Son] una manera de hablar de nuestro momento en este lugar. Pero no seleccionamos objetos queridos, entrañables, que nos representan individualmente, sino aquellas cosas que nos igualan, cosas en extremo banales que llegan a nuestras manos, circulan y pronto desaparecen. ¿Podríamos generar con todos estos objetos una cantidad tal que nos permitiera vernos?”⁷. Por un lado encontramos esta (auto)representación colectiva que permite “vernos” en la acumulación de nuestros objetos ordinarios, es decir la la construcción de cierto archivo y cierta representación. A su vez, como en otras

obras del corpus, el vínculo con la vida cotidiana se propone también de manera concreta, es decir no sólo en la esfera de las representaciones sino al desarrollar estrategias de conexión entre los participantes del *evento*.

Algunas observaciones

En una primera mirada parece pertinente resaltar que estas producciones artísticas se centran en algunos núcleos de la cotidianidad que Michel de Certeau caracterizara: *conversar, leer, habitar y cocinar*⁸. Estas actividades son prácticas que “producen sin capitalizar”, articulan un gasto de lo cotidiano que se organiza en un espacio inclasificable entre la producción y el consumo en términos económicos. Poniendo la mirada en estas estéticas profanas las obras intentan situarse en un recorrido que las aleja de la sacralización de la producción de objetos artísticos tanto como de la recepción pasiva propia de la estetización de lo cotidiano.

Una segunda observación vincula nuestro corpus a cierto aspecto de la estética *relacional* que encuentra en lo cotidiano su terreno privilegiado de acción. La posición *relacional* responde críticamente a la homogeneización de las representaciones sociales estilizadas, lo hace generando constantes lecturas de las potencialidades estéticas de la vida cotidiana. Según Bourriaud⁹ la reconfiguración de los espacios y relaciones sociales encuentra en la vida de *todos los días* su área “más fértil” ya que el territorio en disputa con la estetización se configura en los “micro-espacios” de lo cotidiano. En este sentido recuerda la idea de De Certeau para quien el sujeto es un “inquilino de la cultura” que reelabora activamente el bagaje cultural que le es dado.

Un tercer aspecto a señalar es la presencia en varias de las producciones descriptas de estrategias documentales para registrar, describir y analizar lo cotidiano. Entendiendo a la vida cotidiana como una esfera espacio-temporal sin clausura, las estrategias artísticas, tal como señalamos al comienzo de este texto, deben generar estrategias de *ficcionalización*, no entendemos ficción en tanto *no-*

realidad, sino como *figuración*, es decir darles forma, constituir la experiencia cotidiana en una textualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bourriaud, N. (2008). *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bianchi, D. Sitio web del artista. Disponible en:

http://diegobianchi.com.ar/archivos/2007/la_escultura/index.html [Consultado 14/07/2010]

Blog: La mudadora. Disponible en: <http://lamudadora.blogspot.com> [Consultado 14/07/2010]

Blog: Proyecto la mansión. Disponible en: <http://proyectolamansion.blogspot.com> [Consultado 14/07/2010]

De Certeau, M. (2006). *La invención de lo cotidiano I*. México: ITESO/UIA.

Iglesias, C. (cur.). (2009). *Investigación/Infraestructura*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: CCEBA.

NOTAS

¹ Realizada en espacio de arte de hotel “Boquitas Pintadas”, Buenos Aires, 2000, y luego presentada en el MALBA, Buenos Aires, 2002.

² Texto de la artista presentado en la muestra “Casa rodante (inventario)” en el MACRO, Rosario, 2009.

³ El grupo se encuentra integrado por los artistas Sonia Neuburger, Pablo Caracuel, Claudia Toro, Andrea Fasani, Marianela Depetro, Veronica Olivieri, Maja Lascano, Alejo Rotemberg, Cristina Coll, Juliana Ceci, Andrea Vazquez, Alejandro Husni, Marcela Rapallo. Ver blog: <http://lamudadora.blogspot.com>

⁴ El colectivo se encuentra formado por Bruno Rota, Carolina Nicora, Eva Dolard con la coordinación de Gabriela Larrañaga. Ver blog: <http://proyectolamansion.blogspot.com>

⁵ En la Galería Alberto Sendrós dentro de la muestra “Tempranos Intereses”, Buenos Aires, 2004.

⁶ En la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2005.

⁷ Sobre textos de la página personal de Diego Bianchi. Ver: <http://diegobianchi.com.ar>

⁸ Ver De Certeau, M. *ob. cit.*

⁹ Ver Bourriaud, N. *ob. cit.*

LAS ORGANIZACIONES NARRATIVAS CINEMATográfICAS EN EL CONTEXTO PRE-INSTITUCIONAL (1902-1916). EL CASO DE LA INADECUACIÓN Cómica

Juan Alfonso Samaja

juansamaja@yahoo.com.ar

Ingrid Bardi

Ingrid_bardi@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Organizaciones narrativas en el período pre-institucional (Francia-EE-UU: 1900-1925)

Director: Juan Alfonso Samaja

Centro de Estudios sobre cinematografía

Palabras Claves

Géneros narrativos cinematográficos, Comedia, Inadecuación, Cualificación

Resumen

Presentamos los resultados parciales de un extenso programa de investigación sobre géneros narrativos cinematográficos en el contexto institucional. Hemos comenzado a trabajar sobre las primeras e incipientes organizaciones narrativas del período pre-institucional (1902-1916), con el objetivo principal de sintetizar los principales esquemas o estructuras formales. Hasta el momento hemos identificado 5 grandes categorías narrativas, a saber: el aleccionamiento, la sustracción, el renunciamento, el entrecruzamiento y la inadecuación, como los grandes organizadores del relato narrativo pre-institucional. De estos cinco esquemas presentamos en esta ponencia la descripción sistemática de la Inadecuación, que es parte fundamental de lo que denominamos género cómico. La propuesta principal del trabajo es que la Inadecuación se expresa como una relación conflictiva entre dos contextos, o

mejor aún, entre los elementos de un contexto propio y las formas de consagración y cualificación de un contexto extraño. En este sentido, el conflicto cómico se desencadena, básicamente al infiltrarse el elemento de un contexto al otro, a través de lo que denominamos la *cualificación anómala* o *ausencia de cualificación* de los elementos del relato que se desplazan entre contextos. De nuestra propuesta se concluye que la estructura cómica de la inadecuación no puede reducirse a una caracterización aislada del personaje principal, ni de los personajes secundarios, sino que involucra a todos los elementos de la trama (objetos, acciones y contextos).

* * *

En el año 2005 el Centro de Estudios sobre Cinematografía comenzó a desarrollar un extenso y ambicioso programa de investigaciones sobre la génesis de las estructuras narrativas institucionales, en el marco de lo que se denomina el *proceso de industrialización de la producción cinematográfica*(1). Los resultados de la investigación que venimos a presentar corresponden a la primera fase del programa mayor, y a la primer parte de la segunda(2).

Esta primera actividad exploratoria se inició con el visionado de los films del período pre-institucional, con el objeto de ir identificando diversos patrones de regularidad en cuanto a la organización de los relatos(3). En una primera instancia, se comenzó a describir el contenido singular de cada una de las funciones narrativas: elemento que desencadena la alteración canónica, sujeto que protagoniza la acción que modifica la canonicidad, sujeto que la padece, objeto afectado en la transgresión o alteración canónica, sujeto que restituye el orden, existencia de punición final, sujeto que aplica el castigo, sujeto que lo padece, etc. A partir de estas primeras descripciones, se trató de ir configurando y sintetizando algunas regularidades de hecho con la intención de ver si era posible agrupar ciertos relatos fílmicos alrededor de ciertos componentes más o menos invariantes.

El resultado de esa primera indagación fue el relevamiento de cinco estructuras básicas y diferenciales, organizadas particularmente alrededor del tipo de fechoría narrativa representada. A continuación, describiremos solamente los componentes formales que corresponden al género cómico, identificado en nuestro estudio como *modelo de la inadecuación*(4).

La Inadecuación Cómica

Llamamos de este modo a la interacción conflictiva entre elementos de contextos contrarios. Inadecuado es aquello que en un contexto determinado se manifiesta *fuera de norma* según los protocolos instituidos, es decir, respecto de lo que resulta esperable ante una situación determinada.

Por ejemplo, si un señor se pone una peluca multicolor para asistir a una fiesta de disfraces, consideraremos su accionar como perfectamente apropiado para el contexto en que él se pretende desenvolver. Pero si el mismo señor se pone la misma peluca para asistir a una reunión formal de directivos de su empresa, la misma acción, que en el contexto anterior resultaba canónica, ahora se nos manifiesta profundamente inadecuada.

De esto último se advierte que la inadecuación no es una cualidad inmanente a las acciones, los objetos o los personajes, sino *relaciones* entre estos componentes enmarcados en un cierto contexto que los resignifica. Es precisamente *este desplazamiento* de los componentes entre los contextos (y lo que cada uno de estos habilita como acciones posibles) lo que provoca el efecto cómico. Cuanto más sepa el espectador de ambos contextos, cuanto más conozca acerca de lo que es normativo en cada uno, mayor será su capacidad de anticipar el efecto cómico.

El infiltramiento en la estructura cómica

El hecho de que algo se torne *inadecuado para algún contexto específico* nos está revelando una presencia no habilitada del componente en ese contexto, y de allí que se interprete el comportamiento como inapropiado, extraño o

desencajado respecto de lo que resulta convencional y conocido por todos. En otras palabras, del concepto de *inadecuación* se deriva un segundo concepto: el del *infiltramiento*.

Llamamos *infiltramiento al pasaje no-habilitado entre contextos de los diversos componentes del relato*. El accionar propio de un contexto conocido en un contexto extraño y nuevo. Aquellas acciones, objetos y personajes que resultan adecuados a un contexto, en el tránsito al nuevo escenario manifestarán diversos grados de *inadecuación*. Lo que es adecuado al contexto del baile de disfraces, resultará inadecuado cuando se quiera hacer *del mismo modo* en un contexto diferente (la reunión de directivos). Así, el modo de comportamiento propio de un baile de disfraces no corresponde a un contexto de interacción formalizado como el del trabajo en una empresa, y el hecho de que se hayan *mezclado* estas acciones con este contexto sólo puede interpretarse como un caso de *infiltramiento*.

La coordinación como libertad de la acción en el sujeto cómico.

Tanto la noción de *inadecuación* como la de *infiltramiento* cuentan con suficiente tradición en los estudios sobre la comedia (Cfr. Los estudios de Aristóteles, Wolfgang Kayser, Durkheim, Bergson y Freud, entre los más importantes). No pretendemos, por lo tanto, originalidad alguna en este aspecto. Sin embargo, todos estos autores han hecho del rasgo *involuntario e inintencionado del sujeto cómico* su filosofía de la comedia, sosteniendo que el efecto cómico resulta del carácter involuntario de las acciones realizadas.

Nosotros, reconocemos en el contenido de la *inadecuación* ese efecto involuntario, esencial para que (como afirma Freud) el sujeto espectador se identifique con el sujeto cómico y no con la comunidad de valores que se transgrede. Pero que el efecto sea involuntario, no implica que toda la estructura cómica tenga esa misma característica. Si, en efecto, la consecuencia es involuntaria, las causas que llevan a la actualización de ese efecto no lo son. Y esto es de la máxima importancia para nosotros, porque en esa *causa del efecto cómico* se halla la clave de comprensión del sentido narrativo de la comedia.

Por lo tanto, uno de los aspectos más importantes a considerar en este esquema es que la inadecuación entre acciones, entre sujetos y objetos, personajes y/o contextos no debe ser confundida con un mero antagonismo entre los elementos, tal como el que se plantea en el modelo de la sustracción como oposición entre el bien y el mal. Para que la inadecuación tenga lugar debe haber *una voluntad en la unión por parte de esas parcelas de realidad que se tornarán finalmente inadecuadas*. Sin esta *coordinación esencial* la inadecuación se degrada a un mero obstáculo. Esto significa que todo infiltramiento de elementos de un contexto en otro lleva implícita una *coordinación intencionada*, por parte del sujeto agente, de unir aquello que es conocido y familiar para él a un caso que desconoce y le resulta extraño.

Este *desconocimiento* puede ser consciente o no. Esto significa que el sujeto puede hallarse en un escenario cuyas normas y protocolos de comportamiento le son ajenas (por ejemplo, el borracho o el mendigo en una cena formal de las damas de alta sociedad), o bien puede ser del caso que el sujeto *actúe bajo la hipótesis de que conoce el contexto* cuando en verdad su conocimiento es falaz o problemático. Es decir, actúa creyendo que conoce el medio, seguro de sus acciones, aunque la realidad de su inadecuación le demostrará el error de sus hipótesis. Sin embargo, en ambos casos tenemos la *intención expresa* de coordinar los elementos de un contexto (el que el sujeto presume que tiene delante) en otro (el que finalmente está operando como escenario).

La coordinación supone una intención coexistencial, un deseo de unirse a pesar de la diversidad. Esta pretensión falla, no porque sea imposible la unión de los diversos, sino porque los diversos pretenden unirse como si fuesen uno, es decir, negando su condición de diversos. Buscan unirse en forma *mecánica* en lugar de hacerlo de manera *orgánica*, y en lugar de *organizarse*, pretenden meramente *conjuntarse* como si la diferencia no existiera. Pretenden *negar la diferencia generando la unidad a partir de lo idéntico*.

Veamos dos ejemplos sencillos: dos sujetos enfrentados en una pelea tienen un vínculo de antagonismo en donde la gloria de uno es la derrota del otro, la relación es puramente de oposición y cada uno es obstáculo del otro en el camino hacia la victoria. En este caso no decimos que uno es inadecuado para el otro, porque ninguno desea coordinarse con el otro en algún aspecto en función de alguna finalidad común. Por el contrario, si tuviésemos dos sujetos complementarios queriendo realizar una acción conjunta (por caso, conquistar dos mujeres), resulta esperable que las características del sujeto 1 (hábil para hablar con las mujeres, seductor, etc.) entren en conflicto con las características del sujeto 2 (torpeza, inhibición, etc.). De este modo *la inadecuación tiene lugar no por el carácter de obstáculo de un sujeto respecto de otro, sino por la pretensión de ambos sujetos por coordinarse para una acción común*. En síntesis, es precisamente esta unión problemática y voluntaria entre elementos contradictorios lo que produce el efecto narrativo de la inadecuación.

Veamos ahora un caso típico de prueba heroica: imaginemos que tenemos delante a un sujeto que se enfrenta a un dragón para rescatar a la princesa. Lo primero que advertimos en esta situación narrativa es que el dragón se constituye en el obstáculo de este sujeto. Ahora bien, ¿qué pasaría si agregáramos el dato de que el héroe no está cualificado para enfrentar esta prueba? Es decir, que de antemano sabemos que no tiene condiciones para sortearla, sea porque es torpe, haragán, ignorante o estúpido. Por ejemplo podría ser que al héroe se le haya pedido realizar una tarea previa, como preparación para esta prueba, pero que no la haya completado como se esperaba o directamente no la haya iniciado nunca. En efecto, la misma escena ahora produce un significado distinto, ya que el obstáculo del héroe ya no es el dragón, sino su propia naturaleza o condición (más bien su carencia de preparación) para enfrentar dicha prueba. Se produce entonces un caso de inadecuación, pero no entre el dragón y el héroe, sino entre las condiciones del sujeto y el tipo de prueba al que se lo somete. En resumen: si el héroe o personaje que enfrenta una determinada prueba está en condiciones (físicas, morales y/o intelectuales) de superarla, ésta simplemente

deviene en un obstáculo, sin importar que efectivamente la sortee o no. Por el contrario, si el sujeto se halla en condiciones de inferioridad (físicas, morales e intelectuales o una combinación de todas juntas) respecto de la misión que debe superar, decimos que el obstáculo se torna en inadecuación, y por ende, en una escena cómica por excelencia. Y esto, sin que importe el resultado de la prueba; en nada modifica el carácter de inadecuación el hecho fortuito y sorprendente de que el héroe o personaje pase felizmente la prueba, como cuando Homero Simpson se enfrenta a un tiranosaurio, le estornuda encima y el tiranosaurio muere.

La no intencionalidad en el obrar moral y jurídico es un rasgo general del efecto cómico, y es fundamental para que se produzca la risa y no la indignación por la convención transgredida. Pero es necesario distinguir algunos niveles en el desconocimiento de lo que se está produciendo, ya que el sujeto de la acción se mueve en diferentes niveles de desconocimiento o de ingenuidad. De este modo, el sujeto protagonista (sujeto de la inadecuación en la comedia) puede ignorar las sustitución de contextos; conocer esas modificaciones de los contextos, pero ignorar en cambio lo inadecuado de sus acciones en el contexto nuevo (lo que en última instancia es no advertir en toda su dimensión el cambio de contexto. En estos casos el sujeto no advierte una novedad real del contexto, sino sólo una diferencia de escenario, y por eso actúa del mismo modo que en el contexto de origen); o puede incluso conocer las modificaciones de contexto y lo inadecuado de su acción, pero desconocer en cambio su carácter inadecuado para enfrentar la misión que se le encomienda, etc. En definitiva, la inadecuación, por definición, siempre implica algún grado de ingenuidad entre los elementos coordinados.

Este carácter eminentemente involuntario y no intencionado de la inadecuación como efecto es el que ha llevado a los teóricos de la comedia a descuidar el otro componente del efecto cómico: la causa de la inadecuación. Es evidente que ningún sujeto pretenderá intencionalmente resultar inadecuado en algo que se propone. En este sentido, el sujeto parte de la hipótesis de que lo actuado es lo mejor que puede hacer dadas las condiciones actuales, siempre

desconocidas en algún aspecto por el sujeto. Sin embargo la pretensión de coordinar elementos de un contexto con otro sí debe ser intencional, y es precisamente esta intencionalidad la que produce el efecto cómico de la inadecuación. Sólo esta última resulta inesperada para el sujeto de la acción, aunque no para el sujeto espectador, quien casi siempre puede anticiparse al carácter inapropiado del sujeto y de sus acciones respecto del contexto representado.

Es importante advertir que el término *infiltramiento* refiere, en efecto, a una ausencia de reconocimiento de las instancias consagradoras de la acción. Ante cada situación se actualizan unas alternativas posibles que se enmarcan, en menor o mayor medida, en aquello que se considera esperable. Por supuesto que lo *esperable* es además lo que se pretende que sea, lo que debe ser, según los protocolos correspondientes. Esto significa que dado un contexto, no cualquier modo de reacción está habilitado. Por lo tanto, el ingreso de posibilidades no esperables en el contexto sólo puede interpretarse como una lesión en el orden social, y por lo tanto, como el ingreso de un factor que desordena. Ahora, aquello que desordena en el contexto, como resultará obvio, no ha sido legítimamente admitido como posibilidad, y por ende ingresa como ruptura del orden. Ruptura potencial o ruptura actualizada.

De aquí se deriva un tercer componente de la estructura cómica que tampoco aparece explicitada en los estudios tradicionales de la comedia, precisamente por haberse limitado la estructura cómica al rasgo *involuntario de las acciones*, en lugar de considerar a esta característica como un momento del desarrollo de la forma narrativa. Este rasgo central es el que denominamos la transgresión de la prueba cualificatoria.

La cualificación anómala o ausencia de cualificación como rasgo estructural

¿Qué es la cualificación como prueba narrativa? El momento en que la instancia destinadora inviste al sujeto para actuar, es decir, legaliza su

desenvolvimiento en la acción. En los cuentos populares maravillosos esta prueba suele estar vinculada a dos momentos, más o menos invariantes: el reconocimiento del héroe de las capacidades en potencia, pero también la adquisición de competencias que antes no existían.

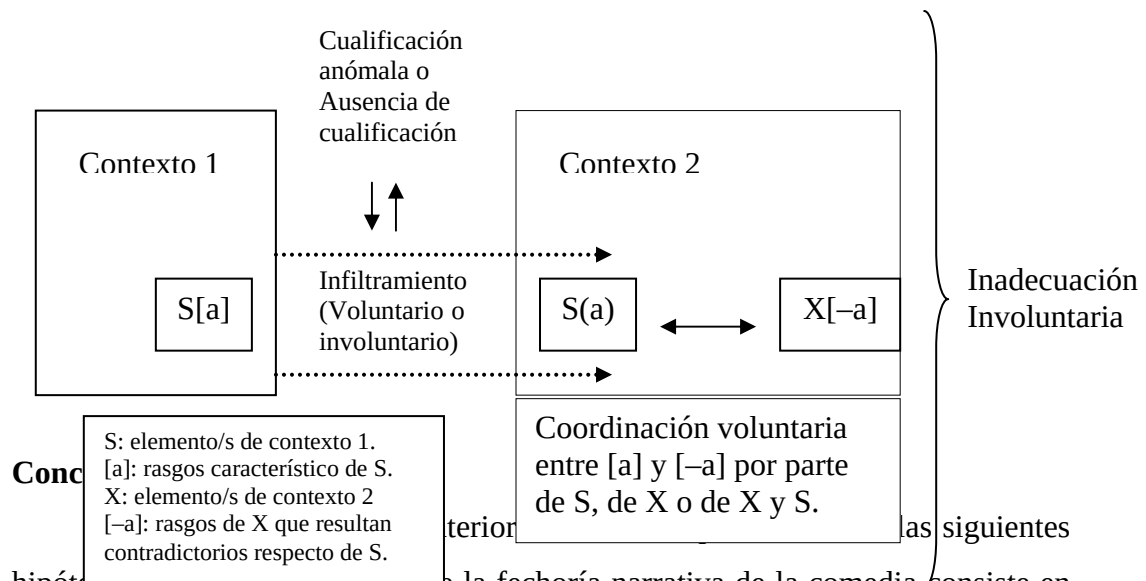
Aunque la cualificación suele estar organizada alrededor del héroe de la trama, no es difícil mostrar que también un objeto está sometido, o debe someterse a pruebas cualificatorias: sumergimientos en líquidos mágicos, conjuros, etc. Ahora, si tanto el sujeto como el objeto están sometidos a cualificación, por lo mismo pueden transgredir esa prueba: sea que no la atraviesen de modo canónico, tal como se espera que se lo haga, o porque expresamente no han pasado por esta instancia.

Esto implica un punto muy importante. Pues el orden no sólo debe restituirse (contenido del relato), sino que la restitución debe tener la *forma de la norma social para que la restitución quede legitimada y consagrada* (forma del relato). Es precisamente esta insuficiencia en las capacidades y/o disconformidad formal entre las acciones realizadas por el héroe y los protocolos de la comunidad respecto al obrar normativo, lo que constituye el núcleo de la inadecuación en la estructura del relato.

En los relatos heroicos no-cómicos, la cualificación cumple siempre con estos dos requisitos (reconocimiento de la virtud potencial e iniciación a través de pruebas especiales) de manera satisfactoria. Sin embargo, en la comedia este segundo momento de la iniciación (como capacitación u obtención del objeto mágico *de manera canónica*) se manifiesta casi siempre de manera problemática.

Es, de hecho, sintomático que en los films de este primer período la mayoría de los desenlaces narrativos involucren una punición final al transgresor cómico, en forma de castigo físico o sanción jurídica. En ambos casos se trata de separar al sujeto del objeto, en función de considerar que el *modo* en que se ha apropiado de aquel no es canónico en dicha comunidad de valores.

A continuación presentamos el esquema formal resultante de este relevamiento, y que sintetiza, a nuestro parecer, la *forma de la comedia*.



hipótesis. siendo que lo propio de la fechoría narrativa de la comedia consiste en el infiltramiento como consecuencia de la cualificación anómala entre los componentes del relato, entonces la comedia existe como forma mientras dure esa ausencia de cualificación. Esto significa que el reconocimiento del destinador impide que un relato pueda interpretarse y desenvolverse como comedia. Precisamente, porque el efecto cómico se da a partir de la acción enmarcada en una ausencia de legitimación.

Ahora, esto implica que para que exista la estructura o forma cómica en un relato, la ausencia de cualificación debe estar sistematizada. Esto quiere decir que para que consideremos *cómico* a un relato, no alcanza con efectos locales y espaciales de inadecuación, que al momento que se desarrollan, también desaparecen. Por el contrario, sólo se cristaliza la forma cómica cuando dicha anomalía de la cualificación *permanece en el tiempo del relato*.

Esto último es de gran interés para nuestro estudio, pues advertimos que una de las preguntas decisivas es ¿cuándo y por qué un rasgo aislado, o una serie de rasgos locales devienen en un esquema o estructura sistemática?

La vida combina muy diversos rasgos que están entramados en sucesivo y en simultáneo, sin que necesariamente ninguno predomine de manera absoluta sobre los otros. De allí la riqueza y complejidad de la vida misma. Esto quiere decir que en nuestras vidas protagonizamos hechos de comedia, pero también

hechos de miedo, de tristeza, etc. Ninguno de nosotros vive en una comedia, o en un melodrama. Ni siquiera el día completo de una persona puede estrecharse de ese modo.

Sin embargo, la dinámica de los géneros es precisamente esa; focalizar un rasgo aislado y tomarlo como estructura. El género toma rasgos aislados y los exagera hasta hacer de ellos una totalidad verosímil. Hay algo de caricaturesco en esta dinámica, y por ello nos atreveríamos a decir que el movimiento mismo de la constitución genérica parece tener algo de cómico, al menos formalmente.

De esto se desprende que no cualquier relato es por sí una estructura genérica, pues es evidente que no todos los relatos pretenden organizar un contenido a partir de estructurar un rasgo aislado de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick.** (2000) *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Bajtin, Mihail.** (1992). *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Bergson, Henri.** (2003). *La risa*. Buenos Aires, Losada.
- Bruner, Jerome.** (1990). *Actos de significado*, Madrid, Alianza.
- Brunetta, Gian Piero.** (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico. Griffith (1908-1912)*, Madrid, Cátedra.
- Cossio, Carlos.** (1964). *La Teoría Ecológica del Derecho y el concepto jurídico de libertad*, Abeledo-Perrot, Buenos Aires.
- Durkheim, Émile.** (2008) *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Losada.
- Eco, Umberto.** (1998). *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen.
- Freud, Sigmund.** (1952) *Obras Completas de Sigmund Freud*, (Tomo III), Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor.
- Metz, Christian.** (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. 1 y 2), Barcelona.
- Neale, Steve.** (2000). *Genres and Hollywood*, Routledge, London.

Pinel, Vincent. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ma Non Troppo.

Propp, Vladimir. (2001). *Morfología del cuento*, Vladimir Propp, Madrid, Akal.

Samaja, Juan Alfonso y Bardi, Ingrid. (2010) *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales de los géneros cinematográficos pre-institucionales (1902-1916)*, Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía, Sociedad Argentina de Información.

Samaja, Juan Alfonso. (2006). *Género y modelo narrativo en el proceso de industrialización del cine norteamericano. Elementos para una revisión de los géneros cinematográficos*, Buenos Aires, Actas del VI Congreso Nacional de Semiótica *Discursos Críticos*. (2005). ISBN 987-23328-0-0..

Samaja, Juan. (2007) “Las grandes estructuras argumentales posibles” (Póstumo), en *Perspectivas metodológicas*, N° 7, Edicionales de la UNLa, Buenos Aires. Pp. 11-23.

Steimberg, Oscar. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.

Steimberg, Oscar. (1988) *Recepción del género*, Buenos Aires, Colección Investigaciones. Secretaría de publicaciones. Facultad de Ciencias Sociales UNLZ.

Todorov, Tzvetan. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México, La red de Jonás.

Traversa, Oscar. (1984). *El significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

Wimpi. (1978). *La risa*, Buenos Aires, Freeland.

NOTAS

1. Son varios los autores que han reconocido que en este proceso no sólo se ven afectadas las formas racionales de la administración de recursos, en términos del rodaje, sino también -y fundamentalmente- se modifican las operaciones semióticas asociadas a la producción de las narraciones. Entre otros, Casilda de Miguel (1988); Bordwell, David (1996); Bordwell/Staiger, J./Thompson, K. (1997). Sobre este asunto en particular puede consultarse nuestro trabajo anterior, presentado y publicado en las actas del VI Congreso Nacional de Semiótica, *Género y modelo narrativo en el proceso de industrialización del cine norteamericano. Elementos para una revisión de los géneros cinematográficos*. (Samaja; 2006).

2. Este programa se divide en tres grandes fases: 1) el estudio exploratorio y descriptivo sobre los modos de organización de los relatos pre-institucionales. Esta misma fase se dividió, a su vez, en tres momentos: A) un análisis sincrónico cuyo objeto fue la identificación de las estructuras elementales. B) Una descripción sistemática de cada una de las estructuras identificadas, de sus características formales, y de las diferencias específicas con las estructuras restantes. C) Finalmente, un análisis diacrónico de cada una de esas estructuras básicas a lo largo del período, sobre todo en la transición del film de corto y medio metraje hacia los de largometraje, tratando de indagar no sólo qué es lo que se transforma, sino cómo es que se desarrolla esa transformación. La segunda fase propone analizar las estructuras narrativas institucionales ya conformadas y consolidadas, estableciendo sus semejanzas y diferencias al interior del sistema. Este análisis se complementa evaluando el grado y tipo de relaciones que presentan estas estructuras institucionales con las estructuras previas identificadas en la fase 1. Finalmente, la última fase indagará sobre las transformaciones de los géneros institucionales en el período post-clásico (a partir de 1960), analizando las transformaciones correspondientes, tratando de comprender los nuevos contextos de enunciación de los relatos de género.
3. Los casos analizados fueron producciones norteamericanas, francesas e inglesas, por ser éstos los países de mayor desarrollo en la primera etapa de consolidación del cine.
4. Para un desarrollo extenso de las ideas que aquí se mencionarán, deberá consultarse nuestro trabajo *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales de los géneros cinematográficos pre-institucionales (1902-1916)*.

SEMIOSIS EN DISCURSO AUDIOVISUAL: CREACIÓN DE DOCUMENTAL. MINAS ANTIPERSONA, COLOMBIA UN CASO EN AMERICA LATINA

Mireya Barón Pulido

mbaronpu@puli.edu.co

mireyabaron@yahoo.com

Proyecto de investigación: Estrategias: Niveles de Comunicación y Actores en
Productos Audiovisuales Minas Antipersonal Colombia

Directora: Mireya Barón Pulido

Politécnico Grancolombiano

Palabras clave

Discurso Audiovisual - Minas Antipersonal – Documental

Resumen

Acción para la educación en riesgo, prevención y fortalecimiento de acciones para la población civil son 3 niveles de información que se percibieron en la primera fase de la investigación; “Elementos Estratégicos en Discurso Mediático Minas Antipersonal”, aspectos sustanciales para avanzar en la segunda fase del proyecto. La ponencia socializa los resultados del AC Análisis de Contenido en Piezas Audiovisuales locales e internacionales que relatan dicha realidad teniendo en cuenta elementos de la narrativa en sus componentes de audio y de iconicidad, niveles de información y tipos de actores-sujetos que interactúan en dicho proceso semiótico. La ponencia a la vez, como producto de dicha pesquisa semiótica, muestra y lanza una pieza audiovisual documental pensada en los ciudadanos de las regiones de Colombia de mayor vulnerabilidad ante dicho flagelo. El documental convierte a la lente en la observadora social que habla a través de planos, referentes, ángulos y metáforas visuales desde la

perspectiva del testimonio local con mensajes que esperan suscitar un alto impacto en los procesos semióticos donde el DISCURSO deviene ACCIÓN PREVENCIÓN/ACCIÓN EDUCACIÓN. Esta propuesta desde la semiosis espera intermediar como actor socio-cultural desde y para el ciudadano receptor e intérprete acorde con las necesidades y usos de sus referentes indiciales, iconicos e inclusive de tipo legisigno – en términos peirceanos--.

* * *

Una semiótica que aporte al fomento de una comunicación incluyente para el ciudadano local y que fortalezca procesos de prevención ante situaciones de riesgo, es la apuesta que sustenta la actual ponencia, resultado de la investigación “*Actores y Niveles de Comunicación en Productos Audiovisuales sobre Minas Antipersona en Colombia*”. De la pesquisa detallada en 28 piezas audiovisuales locales e internacionales y del respectivo AC –Análisis de Contenido--, se analiza el grado de presencialidad y/o ausencia de elementos sígnicos que desde la iconicidad caracterizan estos relatos audiovisuales. Por demás, se debe destacar que de dicho análisis, surge la creación del documental “*Si no lo botó, no lo recoja*”, propuesta comunicativa que enfatiza en una comunicación prevención a partir del sentir y referentes simbólicos de la población colombiana vulnerable.

Para comprender la caracterización de la gramática audiovisual en las piezas seleccionadas, debemos advertir que dada la naturaleza de la porción de realidad a comunicar, esta semiosis narra una comunicación que enfatiza en la INFORMACIÓN, más que en la PREVENCIÓN; a través de iconos, símbolos e índices –en términos peirceanos—puestos ante la lente con poco uso de ángulos, pero con diversos matices de planos. Fortalecer contenidos en productos comunicativos audiovisuales; e implementar el mensaje de la prevención a través de testimonios y rostros de la realidad del país se convierten en supuestos

neurálgicos de un marco conceptual de la comunicación como semiosis de acción discursiva desde su rol social. Esta investigación, se convierte en un espacio epistemológico donde la comunicación obra como un soporte esencial para asumir dichas realidades con **responsabilidad social, educativa y preventiva**.

La gramática audiovisual, nombrada por algunos como la retorica audiovisual, a través del lente se debe concebir, para nuestra investigación como ***toda una praxis de escritura en tanto observadora social***” (Pérez, 2007), en estos términos dicha gramática nos ofrece según los participantes, la intención del mensaje y el perfil de la audiencia en quien está pensado el mensaje, varios tipos de géneros para productos audiovisuales pasando por el reportaje, la crónica, el ensayo y el documental

Para la apuesta audiovisual, se considera valioso y oportuno que sea el sentir de la voz ciudadana local, el eje que enfoque y estructure la narración del documental a elaborar.

A partir de una serie de preguntas objetivo sugeridas por los productores/realizadores del documental, se suele construir el guión de este tipo de producto comunicativo. Teniendo en cuenta esta variante, para este caso se habla de un pre guión, por cuanto es a partir de la captura de las entrevistas, de las imágenes y de los escenarios como se compila y dinamiza el guión del documental. (Pérez, 2007)

El análisis del comportamiento discursivo en la comunicación audiovisual exige tener en cuenta el grado de presencialidad y/o ausencia de varios tipos de códigos y de varios componentes de la gramática audiovisual (Marqués, 2000), tales como:

- **Códigos Lingüísticos** (textos, frases, rema-argumentos, en términos del semiólogo Charles Peirce)
- **Códigos Visuales** (iconos, índices, cromático, cualisignos, etc)
- **Componente Morfológico de la imagen** (Movimientos y sonido)
- **Componente Sintáctico de la imagen** (Planos y Ángulos)

➤ **Componente Semántico de la imagen** (Topos Hipérboles, Metáforas)

A partir de dichos componentes, se diseñó una matriz para evidenciar el comportamiento de dichas categorías semióticas, instrumento que permite a la vez, su compilación en 2 figuras donde se visualiza desde el AC, la tendencia de estos niveles en la producción audiovisual de Colombia y en la producción Internacional

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Fuente: Elaboración propia

TITULO DEL AUDIO VISUAL:	URL: FECHA DE CONSULTA	PRODUCIDO POR (EMISOR):	DURACIÓN:	ELEMENTOS DE NARRATIVA AUDIOVISUAL										CONTENIDO	INTENCIÓN	
				GENERO	ELEMENTOS DE AUDIO			ELEMENTOS VISUALES								
					MUSIC	NAR	SO	PL	CRO	TE	CARAC	CARAC	AC	E		

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

					ALIZA CIÓN	RAC IÓN	NID OS AM BIE NT E	AN OS	MAT ISMO	XT OS FR AS ES	TERIZ ACIÓN DE IMAGE N ESTÁTI CA	TERIZ ACIÓN DE IMAGE N DINÁM ICA	TO RE S	S C E N A R I O S		

A partir de esta matriz, se realizó el AC en las piezas audiovisuales tanto de la región país como de la región internacional, de la cual se extraen los siguientes datos:

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Título del Producto Audiovisual: “Presentación Taller Departamental Ruta Atención Víctimas Minas Antipersonal”, “Las minas antipersonal son inhumanas”, “Minas antipersona, soldado perfecto”, “El asesino invisible” (Crónica TV subida a la red), “FARC”, “Minas antipersona, Juntos por los Andes”, “No más minas, Versión Reggaeton (Adaptación de canción Michael Jackson *They don’t really care about as*”, “Una historia de Autocuidado para todos”, “Presentaciones de educación sobre riesgos ante minas antipersonales por parte de organizaciones de Colombia”, “Burma Issues”, “Thailand Myanmar Border Mae Sot Refugee Landmine Survivors”, “Los niños de Arrupe”, “Unos zapatos para Casinda”, entre otros

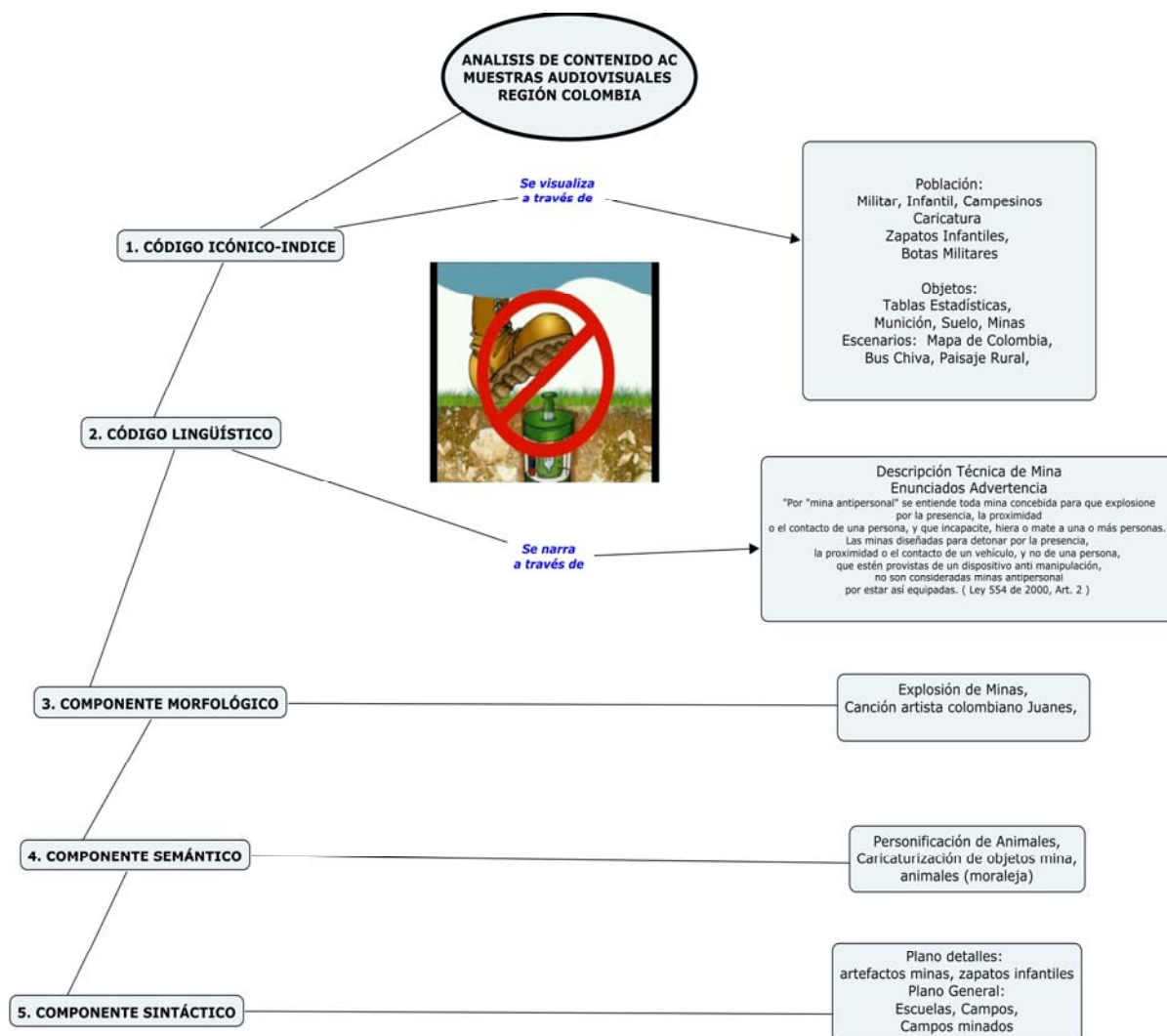
Emisor Región Colombia / Región Internacional: Cruz Roja Colombiana, Cruz Roja Española, Vicepresidencia de la República Colombia, Fundaciones Nacionales- Ong’s : Fundación mi sangre, Video Defensores & Docentes, Unicef, cpi.org, landminesmonitor.org, PAX Adopt-A-Minefield's Goodwill Ambassadors, Programadoras de TV (RCN, Canal 4 Colombia & Niche Films, TV España),

Sonido: Explosiones, Voz narrador adulto – infantil, Canciones artistas locales/internacionales, música autóctona

Textos Enunciados Argumento: “Según la Unicef, Colombia ocupa.....”, “Una mina es un artefacto explosivo...”, “Ten cuidado al caminar,...”, “Las minas son...”, “No podemos caminar por usted, pero sí acompañarlo...”, “8.000-10.000 children are killed or mutilated by landmines every year”

A continuación, se complementan estos elementos en las Figuras 1 AC Región Colombia y Figura 2 AC Región Internacional, en los que se sistematiza la tendencia de rasgos semióticos:

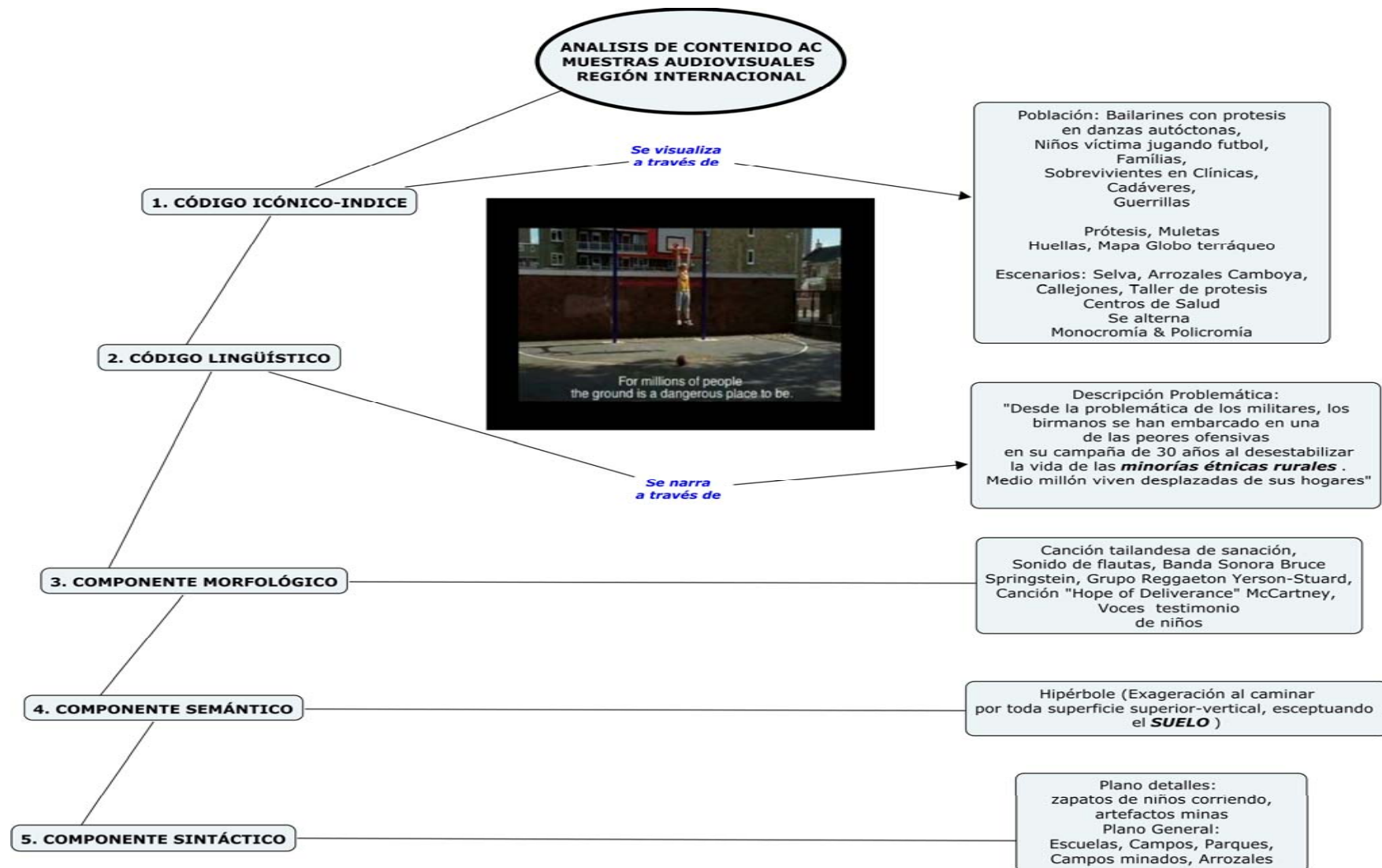
FIGURA 1: AC ANALISIS DE CONTENIDO REGIÓN COLOMBIA



Junto a esta caracterización, vale la pena destacar en la muestra “Una historia de Autocuidado para todos”, elaborada por un docente de Quindío /Colombia, la explicación que hace el docente en el taller a sus estudiantes, explicando las siglas **MAP MUSE**: MAP Minas antipersonal, MUSE Munición sin explotar, podríamos decir que este elemento lingüístico se convierte en un REMA –en términos peirceanos—que desea enfatizar en el sentido de EDUCACIÓN a los estudiantes de básica primaria.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA



En la anterior Figura 2 AC Región Internacional, se debe destacar que las muestras audiovisuales producidas desde ASIA, enfatizan en la descripción de la situación PROBLEMA; sin embargo se alternan muestras audiovisuales donde la SUPERACIÓN a través de actividades autóctonas (danzas, deportes) evidencia diversos niveles de construcción de sentido acorde con el tipo de contexto del flagelo MINAS ANTIPERSONAL.

Reflexiones finales

En la pesquisa realizada, resulta valiosa la estructuración de dichos relatos audiovisuales destacando que es en el rol de la comunicación plasmada en propuesta de imagen, sonido y movimiento, entendiendo que:

Los medios de comunicación pueden participar en el **desarrollo local** colaborando en la superación de una de las limitaciones que tienen los proyectos de desarrollo local, que es cómo se comunica este proceso para que no quede encerrado en el grupo de gente que lo hace (Coraggio, 2001, 12).

Por tanto, la propuesta documental **“SI NO LO BOTÓ, NO LO RECOGA”** que acompaña esta ponencia y que emerge como pieza diseñada desde la **voz local regional** se convierte en un actor altamente potencial con el propósito de crear sentido a través de la prevención en los contextos de mayor vulnerabilidad, para el caso de Colombia; sin olvidar que América Latina, también, tiene una importante población rural víctima de este contexto. Esperamos que este documental se divulgue a través de la red y de los líderes promotores de organizaciones locales e internacionales haciendo parte de una gran estrategia desde la semiosis comunicativa para el cambio social, toda vez que en la “palabra hablada hallamos una gran multiplicidad de sistemas significantes, que entran en correlación. Es una multiplicidad que nos refiere a edad, región, estado de ánimo y muchas cosas más. Con la voz tenemos gran cantidad e información” (Paoli, 2002, p. 276).

BIBLIOGRAFÍA

Barón, P. Mireya (2009), Semiosis en el discurso mediático sobre el cubrimiento de minas antipersonal, Colombia una realidad, consultado el 25 de julio de 2010 en http://www.razonypalabra.org.mx/Mireya_Baron.pdf

Bill Nichols (2008), “La representación de la realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el documental”, consultado el 15 de marzo de 2010 en: <http://www.tvcubana.icrt.cu/noticias/la-representacion-de-la-realidad-cuestiones-y-conceptos-sobre-el-documental-parte-ii/>

CIDHG Centre International de Déminage Humanitaire-Geneve, (2002), Mejorando la comunicación en programas de sensibilización contra las minas, Ginebra, CIDHG

Coraggio, José Luis (2001), El rol social de los medios de comunicación y comunicadores en el contexto local y regional, consultado el 29 de junio de 2010 en <http://www.coraggioeconomia.org/jlc/archivos%20para%20descargar/Desgrabacin-ROLSOCIALDELOSMEDIOS.doc.pdf>

Dominick - Wimmer (2001), Introducción a la Investigación de Medios Masivos de Comunicación, México, Thompson

Marquès Graells, Pere 2000, “La alfabetización audiovisual. Introducción al lenguaje audiovisual”, consultado el 29 de Marzo de 2010 en <http://dewey.uab.es/marques>

Paoli, Antonio (2002), Comunicación Y Juego Simbólico : Relaciones Sociales, Cultura y Procesos De Significación, México, Umbral

Pérez Monter Héctor Javier (2007), El guión audiovisual su estructura en género de ficción y no ficción y una perspectiva sociocultural, México, Trillas

Registros on line Muestras Audiovisuales

<http://www.youtube.com/watch?v=YVLePXYXnLU>, Cruz Roja Colombiana

www.youtube.com/watch?v=8wpnel9vk6u, Presentación Campaña

<http://www.icrc.org/WEB/SPA/sitespa0.nsf/htmlall/owym-video-colombia-landmines?OpenDocument>, Presentación Comité Internacional Geneve

<http://www.youtube.com/watch?v=yvlepxyxnlU>, Presentación Cruz Roja Colombiana

http://www.youtube.com/watch#playnext=1&playnext_from=TL&videos=hnRzPBrIi5I&v=PMynq-TCD1o, Presentación Testigo Directo

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

<http://Www.Youtube.Com/Watch?V=X0eegio1nay&Feature=Playlist&P=>, Cruz Roja Española

<http://www.youtube.com/watch?v=nB3ILrsT9Pw>, , Thailand Myanmar Border Mae Sot Refugee Landmine Survivors

http://www.youtube.com/results?search_query=minas+antipersonas+en+comolimbias&search_type=&aq=f , Presentación Educación

<http://www.youtube.com/watch?v=46kLXT6wwPE>, Los niños de Arrupe

<http://www.youtube.com/watch?v=xzlCIA7QAk8&feature=related>, No more Landmines

http://www.youtube.com/watch?v=Nm6DuGsLndY&feature=player_embedded, Una historia de autocuidado para todos

<http://www.youtube.com/watch?v=FBTUIJZQ6fqM>, United for Colombia

www.youtube.com/results?search_query=minas+antipersonas+en+comolimbias&search_type=&aq=f , Presentación sobre riesgos

<http://www.slideshare.net/accioncontraminas/presentacin-taller-dptal-ruta-atencion-victimas-minas-antipersonal-presentation>, Presentación Taller Departamental Ruta Atención Víctimas Minas Antipersona

www.seguridadydemocracia.org , Presentación Ministerio Defensa Nacional

**LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y EL CONOCIMIENTO
(TIC) EN LAS ESCUELAS SECUNDARIAS PÚBLICAS DE LA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES. UN ESTUDIO DE LAS
SIGNIFICACIONES QUE CIRCULAN EN LAS ESCUELAS Y SUS
INCIDENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PROCESOS DE
APRENDIZAJE - ENSEÑANZA.**

María Luján Barrionuevo

maluja76@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Propuestas de desarrollo de la Metodología Semiótica Peirceana de Juan Magariños en relación al abordaje de problemáticas del Campo de la Comunicación.

Director: Rubén Félix Agüero

Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP

Palabras Clave

Comunicación – educación – aprendizaje – tecnologías – significación – sujetos – semiótica

Resumen

En este trabajo se expondrán algunos lineamientos teóricos metodológicos propuestos en el marco de un proyecto de tesis doctoral, perteneciente al Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

Se plantea abordar el tema de las TIC¹ en las escuelas secundarias públicas de la provincia de Buenos Aires y las dificultades de apropiación e inclusión en los procesos de aprendizaje – enseñanza². Si bien la inclusión de TIC en la educación, se presenta como un imperativo, visible en las políticas educativas e inscripto en el currículo, los procesos de apropiación y uso de las mismas,

encuentran problemas que se vinculan no sólo con aspectos materiales, de infraestructura o de mantenimiento en las escuelas, sino también, con las múltiples percepciones e interpretaciones de los sujetos en los ámbitos escolares.

Desde la perspectiva semiótica asumida se entiende por significación “el conjunto de interpretaciones materializadas en determinados discursos, relativas a determinados fenómenos y vigentes en determinado momento de determinada sociedad” (J. Magariños 1996). El cambio y la transformación es inherente a toda significación ya que los interpretantes van construyendo nuevos signos (simbólicos, indiciales e icónicos) a partir de la interpretación y modificación de otros signos vigentes, es decir, socialmente disponibles. Se propone, entonces, trabajar desde el estudio de las significaciones sociales vigentes en la curricula y en los distintos actores institucionales: alumnos y docentes, como forma de abordar las complejas dinámicas que tejen los sentidos y construyen las prácticas cotidianas.

* * *

Las TIC representan un modo de adquisición y producción de conocimientos constituido al margen de la pedagogía institucional que modifica los modos de interacción, comunicación y aprendizaje, interpelando las formas tradicionales de la escuela como principal institución destinada a la transmisión cultural. Mantenemos como hipótesis que entre las significaciones docentes atribuidas a las TIC prevalece una visión instrumental de las mismas, inscripta en tradiciones residuales de la educación bancaria y una visión de la comunicación enfocada en los efectos de los medios, que dificulta la innovación y la crítica pedagógica.

El objetivo general del trabajo será describir las distintas significaciones que circulan en las escuelas secundarias públicas bonaerenses, sobre los sujetos y las TIC, para analizar sus incidencias en la construcción de los procesos de

aprendizaje - enseñanza. Será necesario, entonces, rastrear los discursos ligados a las TIC en las políticas educativas argentinas en distintos momentos históricos y reconstruir las concepciones de comunicación / educación que subyacen en las mismas. Describir el lugar que ocupan las TIC en la vida cotidiana de las escuelas secundarias públicas de la ciudad de Chivilcoy, analizando los modos de socialización que configuran. Contrastar las significaciones de distintos actores institucionales (alumnos y docentes) sobre ellos mismos y los “otro”, en relación con las TIC y los aprendizajes. Y reconstruir los sistemas de formaciones discursivas (Foucault, 1969) vigentes en la construcción de las prácticas escolares e identificar posibilidades de transformación.

Breve estado de la cuestión

Rastrear las reflexiones teóricas sobre la temática abordada, lleva a adentrarse en un mar de teorías algunas afines, contrapuestas o complementarias. Por tal motivo, con la intención de organizar el trabajo hemos decidido plantear dos ejes temáticos: El primero articula reflexiones sobre Sociedad / Comunicación /TIC. El segundo aborda la relación Comunicación / educación / TIC.

Sociedad /Comunicación / TIC

Para nombrar a las sociedades actuales se han utilizado distintas denominaciones, como: “Sociedad de la información”, “Sociedad global” y “Sociedad de la información y el conocimiento” (SIC), propuesta por Peter Druker, en 1993, que es la más aceptada. Si bien existen muy diversas interpretaciones sobre la SIC, una línea, de la cual nos distanciaremos, consiste en la visión tecnófila y neutralizadora de lo social como la sostenida en los trabajos de N. Negroponte o Bill Gate, los llamados gurúes del capitalismo, como lo señala Mattelart (2002)

Retomamos en este trabajo los aportes de Manuel Castells (1998) para quien las sociedades actuales se ven atravesadas por una verdadera revolución tecnológica, con capacidad de penetración en la cultura. Esta perspectiva, situada desde los estudios críticos, sostiene que no son los medios tecnológicos los

dinamizadores de esta revolución, sino los usos sociales que se hacen de los mismos. Es en esta dinámica de difusión de los nuevos medios tecnológicos, y de apropiación y recreación por parte de los usuarios, donde la sociedad de la información ve amplificado su poder. Desde los estudios franceses Dominique Wolton (2000), apunta que el valor y el sentido de las tecnologías radican en los usos que realiza la sociedad desde sus específicos contextos culturales y políticos, y no de la tecnología por sí misma. Ambos autores coinciden en que las tecnologías no eliminan las desigualdades, sino que contrariamente, en los países subdesarrollados las acentúan.

En el contexto latinoamericano, existen innumerables trabajos de investigadores y académicos reconocidos que han aportado al estudio de la comunicación resaltando su dimensión política, como: Antonio Pasquali (1978, 1990), Mattelart (1981), Hector Schmucler (1983), Aníbal Ford (1999) y Mario Kaplún (1987, 1998), entre otros. En los últimos años fueron influyentes los trabajos de Jesús Martín Barbero (1987), quien propuso, sin desconocer el poder de los medios, realizar un corrimiento del medio centrismo hacia el eje de las mediaciones. Dicha perspectiva indaga sobre lo que los sujetos hacen con los medios y las tecnologías en las diversas prácticas y usos, desde donde se resemantiza, al tiempo que se reconstruyen las prácticas culturales y las identidades. Esta línea ha sido interpretada críticamente por algunos de los pensadores latinoamericanos antes nombrados, por su particular lectura sobre la hegemonía, considerando que hace mayor hincapié en el “consenso” que en la “cohesión”, desdibujando lo político.

Comunicación / Educación / TIC

Es complejo sistematizar un mapa de trabajos que articule estudios de comunicación, educación y TIC, debido a la actualidad de las temáticas que abarca y la proliferación de producciones desde diferentes perspectivas y recortes.

En cuanto a los estudios en el campo de la Comunicación / Educación, Mario Kaplun (1998) realiza una revisión en la cual vislumbra tres grandes vertientes predominantes: La vertiente informacional, visible en las teorías de

Skinner, instala una equivalencia entre proceso educativo y transmisión de información. La vertiente que pone énfasis en los efectos: afirma que los medios tienen influencia en las conductas de los sujetos, y supone que es posible manipular los mensajes para producir los efectos deseados, en términos educativos, el rol docente se equipara al de un técnico programador. Sobre esto, Huergo (2005) desde una perspectiva genealógica, señala la existencia de tradiciones educativas orientadas a prácticas y políticas de corte instrumental, en esa línea sitúa las propuestas de la UNESCO. La tercera vertiente es la que pone énfasis en los procesos, retomando la perspectiva de la pedagogía liberadora postulada por Freire.

La perspectiva que hace hincapié en las mediaciones culturales, como ya hemos dicho, es una de las más influyentes en América Latina, sobre el tema TIC y educación encontramos los trabajos de Barbero (2002) y Orozco Gómez (2002, 2008), quien se encarga de operativizar las mediaciones. En sus últimos trabajos, Orozco Gómez, estudia las pantallas y los cambios que plantean al poner de manifiesto el aprendizaje, por sobre la enseñanza. Se propone pensar en términos de sociedad del aprendizaje, señalando un cambio de paradigmas educativos, donde se pasa de un modelo escolarizado basado en la repetición y memorización, con centralidad en el libro impreso, a un paradigma basado en la experimentación, la creatividad y la explosión de los lenguajes.

Otra línea reconocida desde los contextos latinoamericanos, son los estudios de Alejandro Piscitelli (1995, 2005) que funda su reflexión teórica, retomando aportes de la informática, las ciencias cognitivas, la antropología y la filosofía. Construye un enfoque propio, al proponer el estudio de las metamorfosis tecnocognitivas, derivadas de las interacciones que desencadenan las TIC en tanto cambios en los modos de comunicación, las estructuras perceptivas y la diversidad cultural.

Si hablamos de estudios pioneros en nuestro país, podemos nombrar los trabajos realizados desde el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, dedicados a analizar los lineamientos de las políticas educativas de incorporación

de tecnologías informáticas en las escuelas desde la reforma de los 90, como las investigaciones de M. Palamidessi (2001), D. Galarza. y M. Gruschetsky (2001), D. Galarza y M. Pini (2002) sobre el programa PRODYMES II.

Existen, además, estudios cuyos intereses se enfocan en la relación entre la disponibilidad de las TIC y los procesos de apropiación y usos por parte de docentes, alumnos y la comunidad educativa. Dichos trabajos estudian los procesos situados en distintas regiones del país, como por ejemplo: S. Morales (2004), Morales y M. Loyola (2005) y R. Cabello (2006).

Si bien es un tema muy estudiado, no hemos encontrado trabajos realizados desde el estudio de las significaciones en la línea semiótica propuesta. Los antecedentes desde los que se esboza este proyecto, son los trabajos de investigación educativa realizados en el Instituto de Formación Docente N° 6 de Chivilcoy y acreditado por el INFOD (Instituto Nacional de Formación Docente) (Barrionuevo Luján, Barrionuevo Martín y Traverso Franco. 2009). Esas primeras indagaciones se integraron como escenario específico de una investigación más amplia: “La Universidad de la calle”, dirigida por Juan Magariños de Morentín (2006, 2010), perteneciente a la Universidad Nacional de Jujuy. La propuesta consiste en estudiar espacios de producción y adquisición de conocimientos, que se constituyen al margen de los procedimientos institucionales, tanto formales como informales, de la pedagogía.

Aportes de la semiótica como metodología

Para reflexionar sobre las formas de construir conocimientos en las ciencias sociales, retomamos la distinción que realiza Foucault entre lo que llama historia global, es decir, una concepción que remite todos los fenómenos en torno a un centro único, en contraposición, con la historia general como forma de saber que despliega el espacio de la ruptura y la dispersión. Destacando, además, que las nuevas formas de construir conocimientos no están exentas de problemas metodológicos, por lo contrario, se requiere una reflexión continua sobre ellos, por ejemplo para: la construcción de un corpus coherente de materiales, dar cuenta de las elecciones realizadas por el investigador, definir los niveles de

análisis de los elementos considerados pertinentes, especificar el método de análisis y las operaciones propuestas.

Se hace necesario, entonces, el análisis crítico de las corrientes de pensamiento desde una óptica transdisciplinaria. Como sostiene Argumedo es preciso dar cuenta de la inscripción del fenómeno dentro de las coordenadas planteadas por las grandes líneas interpretativas, en conjunción con una idea de totalidad que “pretende recuperar una visión comprensiva, abierta y dinámica, que cuestione las interpretaciones parcializadas y permita incluir lo excluido, señalar los silencios”. (Argumedo, A. 2006),

El reconocimiento de la multiplicidad de corrientes teóricas y metodológicas desde las cuales se interpreta la realidad, cuestiona a la ciencia en su pretensión de objetividad y universalidad, y pone de manifiesto el carácter relativo del conocimiento, vinculado intrínsecamente con proyectos políticos e históricos más amplios. El reconocimiento de que el saber se encuentra social e históricamente condicionado, hace necesario explicitar, el lugar teórico y la perspectiva desde la cual se trabaja, esta es la tarea a desarrollar en las líneas que siguen.

Ante el desafío de comprender los procesos de percepción, sustitución e interpretación del mundo, es que decidimos adentrarnos en la metodología semiótica desde la perspectiva Peirciana, desarrollada por Juan Magariños de Morentín, en articulación con el enfoque de Foucault sobre el poder constructivo de los discursos sociales.

Tomamos el concepto de formación discursiva trabajado por Foucault en *La Arqueología del saber*, asumiendo que la construcción de los significados ocurre a partir de la materialidad textual de los discursos desde los cuales se representa e interpreta el mundo. Siguiendo este pensamiento: “En el caso de que se pudiera describir entre un cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones) se dirá por

convención que se trata de una formación discursiva” (Foucault, M. 1969). Siendo las reglas de formación, las condiciones de existencia, coexistencia, modificación y también de desaparición de un discurso determinado.

Las relaciones entre Foucault y la perspectiva semiótica asumida, se explicitan en los aportes de la semiótica cognitiva general: “...1) no hay semántica sin sintaxis (lo que no implica afirmar la equivalencia entre una y otra); 2) todo lo efectivamente dicho se corresponde con una posibilidad de decirlo preexistente (esto equivale a decir que todo texto proviene de un sistema pertinente, el cual, al menos desde un punto de vista lógico, antecede a dicho texto), por lo que, a partir de lo efectivamente dicho puede inferirse el sistema sintáctico-semántico de donde procede, y 3) que estas posibilidades de decir no son individuales sino que se comparten con la comunidad a la que pertenece dicho productor del texto (en cuanto el productor de cualquier texto comparte alguna, al menos, o, por lo general, varias de las "Formaciones Discursivas" vigentes en tal comunidad). La recuperación de estas "Formaciones Discursivas" es uno de los objetivos principales de la metodología semiótica que aquí se propone” (Magariños, J. A. 1998)

Una investigación hecha desde esta perspectiva, no busca mostrar una síntesis de las significaciones que adquiere el tema planteado, sino la dispersión de interpretaciones, dando cuenta de los conflictos por la hegemonía en la utilización de uno u otro discurso para la construcción de significados legítimos. Vale aclarar que una investigación semiótica no prueba cuál es el significado verdadero, sino cual o cuáles significaciones están vigentes en la construcción del fenómeno social en estudio y sus posibilidades de transformación, en determinada sociedad y en determinado momento en la historia de esa sociedad.

La perspectiva triádica peirceana que asumimos, permite ampliar y complejizar el análisis al tomar en cuenta las distintas semiosis (simbólica, icónica e indicial) que se interrelacionan construyendo sentidos sobre las TIC en las escuelas. De modo, que las imágenes, los espacios, los tiempos, las interacciones entre los sujetos, los gestos, los comportamientos, lo dicho y lo no dicho (o dicho

de otro modo), pueden constituir signos a relevar y analizar. Explicitamos, entonces, que no se pretende neutralizar los discursos como conjuntos de signos que envían sentidos a otra cosa, sino por el contrario, se trata de hacerlo surgir en su complejidad, “como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan” (Foucault 1969). Al tratarse de un estudio sobre las interpretaciones / representaciones de determinados grupos sociales en su cotidianeidad, consideramos relevante tomar contacto con la perspectiva etnográfica, especialmente los trabajos sobre la etnografía en la escuela, desarrollados por Elsie Rockwell (1986), tanto para nutrir las reflexiones teóricas como para la elaboración de instrumentos metodológicos pertinentes para la investigación de tesis.

El tema de las representaciones e imaginario docentes y juveniles, ha sido y continúa siendo muy estudiado desde la sociología, las ciencias de la educación, la comunicación/ educación, entre otras perspectivas. Sin embargo, no se conocen trabajos que aborden el tema de las significaciones sobre las TIC en las escuelas desde la perspectiva semiótica aquí propuesta. Es en este punto donde se visualiza un espacio de vacancia, por lo cual se espera que la tesis constituya un aporte contextualizado y crítico, al describir y analizar la pluralidad discursiva, identificando redes de sentidos secuenciales y contrapuestos, en la constitución de: sujetos, educación, comunicación, aprendizaje que configuran las prácticas escolares en la vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

Argumedo, Alcira (2006). *Los silencios y las voces en América Latina*. Notas sobre el pensamiento nacional y popular. Colihue. 6° preimpresión.

Castells, Manuel (1998), *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Alianza Editorial, Madrid.

Cabello, Roxana. (coord.) (2006): *Yo con la computadora no tengo nada que ver*, Buenos Aires, Prometeo.

- Ford, Aníbal (1999). *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Norma, Buenos Aires,
- Foucault M. (1996) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI. 17º
- Galarza, D. y Gruschetsky, M. (2001): "El equipamiento informático en el sistema educativo (1994-1998), Ministerio de Educación Argentina. <http://www.inv.me.gov.ar>
- Galarza, D. y Pini, M. (2002): "El caso del PRODYMES II". Ministerio de Cultura y Educación Argentina. <http://www.inv.me.gov.ar>
- Gruschetsky, M. y Serra, J.C. (2002): *El equipamiento informático en las escuelas de EGB. Disponibilidad y uso*. Ministerio de Cultura y Educación Argentina. <http://www.inv.me.gov.ar>
- Huergo, Jorge (2005). *Hacia una genealogía de Comunicación/Educación. Rastreo de algunos anclajes político-culturales*. Tesis de Maestría. FP y CS.
- Kaplún, Mario (1987). *El comunicador popular*, Humanitas, Buenos Aires
- Kaplún, Mario (1998), *Una pedagogía de la comunicación*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Magariños de Morentin, Juan A (2006). Concepto de Semiótica www.centro-de-semiotica.com.ar
- Magariños de Morentin, Juan A (1998), Manual operativo para la elaboración de "definiciones contextuales"y "redes contrastante". www.centro-de-semiotica.com.ar
- Magariños de Morentin, Juan A. (1983), *El Signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Hachette.
- Martín Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Martín Barbero, Jesús (2002), *La educación desde la comunicación*. Bs. As: Norma
- Mattelart, Armand y Héctor Schmucler (1983), *América Latina en la encrucijada telemática*, Paidós, Buenos Aires

- Mattelart, Armand (2002), “Premisas y contenidos ideológicos de la sociedad de la información”, en Vidal Beneyto, José (comp.), *La ventana global*, Taurus.
- Orozco Gómez, Guillermo (2002), “Mediaciones tecnológicas y desordenamiento comunicacionales” en Revista Signo y pensamiento N°41, Bogotá.
- Orozco Gómez, Guillermo (2008), “Audiencias y pantallas en América”. Comunicar N°30, Huelva
- Palamidessi, Galarza, Landau y Schneider. (2006), “Doce reflexiones para una educación en red”. En: *La escuela en la sociedad de redes. Una introducción a las tecnologías de la información y la comunicación en la educación*. Ed. Fondo de Cultura económica.
- Pasquali, Antonio (1978), *Comprender la comunicación*, Monte Avila, Caracas.
- Pasquali, Antonio (1990), *Comunicación y cultura de masas*, Monte Avila Editores, Caracas.
- Piscitelli, Alejandro (1995), *Ciberculturas, en la era de las máquinas inteligentes*. Paidós, Buenos Aires.
- Piscitelli, Alejandro (2005), *Internet, la imprenta del Siglo XXI*. Gedisa, Barcelona.
- Rockwell, Elsie (1986). “La relevancia de la etnografía para la transformación de la escuela” En: Memorias del Tercer Seminario Nacional de Investigaciones en Educación, Bogotá.
- Schmucler, Héctor (1981), *La sociedad informatizada y las perspectivas de la democracia*, ILET, México.
- Wolton, Dominique (1997), *Penser la communication*, Flammarion, París.

NOTAS

- ¹ Siguiendo a Castells (2001), se entiende en este trabajo a las TIC como aquellas tecnologías que al trabajar con información y conocimientos, posibilitan nuevas formas de procesamiento, distribución, almacenamiento y producción del mismo.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

² Orozco Gómez (2008), plantea que se vuelve imprescindible repensar la relación enseñanza – aprendizaje, históricamente naturalizada en favor de la enseñanza. El aprendizaje rebasa a la enseñanza y merece ser tenido en cuenta como algo central.

**CONTACTOS EN TRÁNSITO. ACERCA DE LA MUERTE DEL CINE,
LAS TRANSFORMACIONES DE LA CRÍTICA Y LA MIRADA DE
(UNOS) FRUIDORES.**

Camila Bejarano Petersen

camilabejaranopetersen@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: El antes del arte II: la orientación para la experiencia estética como parte de la oferta mediática

Director: Oscar Steimberg

Área Transdepartamental de Crítica de Arte, IUNA

Palabras clave

Crítica – muerte del cine – experiencia estética

Resumen

En la actualidad, junto a otras muertes, se habla de la muerte del cine. Así, esta palabra que participa de un funeral inestable –y que al parecer reactualiza metamorfosis anteriores–, introduce como señales de su deceso la percepción de los fuertes cambios operados en los modos de producción, circulación y contacto con los films. Un aspecto fundamental de este escenario refiere a los cambios operados en la figura de espectador, entendido como aquel fruidor que, concretamente: “va al cine”. Al parecer cada día muere ese que, en contacto con cierto fenómeno metadiscursivo, sale de su casa, paga una entrada e ingresa a un espacio de carácter público diseñado para el juego del despliegue estético, la sala. Atendiendo a dicho fenómeno, este trabajo se interroga sobre los modos de funcionamiento de la crítica y su relación posible respecto de un tipo de fruidor, el estudiante de cine. El interés en esta figura y las relaciones que permita establecer, radica en que se trata de un tipo particular de público: uno del que se prevé asumirá, de un momento a otro, el lugar del realizador. Este trabajo se conecta con

el proyecto de investigación “El antes del arte II: la orientación para la experiencia estética como parte de la oferta mediática”, dirigido por Oscar Steimberg en el marco del Área de Crítica de Artes del IUNA.

* * *

En la actualidad, junto a otras muertes, se habla de la muerte del cine. Así, esta palabra que participa de un funeral inestable –y que al parecer reactualiza metamorfosis anteriores–, introduce como señales de su deceso la percepción de la fuerza de los cambios operados en los modos de producción, circulación y contacto con los films. Un aspecto fundamental de este escenario refiere a los cambios en torno a la figura del espectador, entendido como aquel que en contacto con cierto fenómeno metadiscursivo, sale de su casa, paga una entrada e ingresa a un espacio de carácter público diseñado para una oscuridad que de lugar al despliegue de una experiencia estética. Al parecer, cada día muere es e que, concretamente, “va al cine”.

Atendiendo a la reaparición del anuncio sobre esta muerte, este trabajo se interroga sobre los modos de funcionamiento de la crítica y su relación posible en torno a un tipo de fruidor particular: el estudiante de cine. Esta figura y las relaciones que permita establecer, caracteriza a un espectador del que se prevé asumirá, de un momento a otro, el pasaje constante entre mero espectador y singular realizador. Esto es un: el movimiento hacia la “profesionalización” de la mirada.

Partiendo de un estudio de campo a través de encuestas realizadas a estudiantes de cine¹, se distingue un paisaje en el que las modalidades consideradas tradicionales en el contacto con la crítica (y su papel tanto orientador y pedagógico como teórico), se manifiestan en retroceso pero perviven junto al crecimiento de modalidades del ver y de la crítica que sin ser enteramente novedosas esbozan un estado de transiciones que en algunos lugares desmarcan

habituales concepciones del cine y del deber ser del fruidor especializado. En tal sentido, respecto de la expectativa de un estudiante cinéfilo al que se le adjudicaran tanto el placer por el ver como aquel el interés por la lectura sobre cine (en ese gesto que desplegaron los autores de *Cahiers du cinema* al afirmar que pensar al cine desde la palabra escrita era también un modo de hacerlo), puede leerse el cambio en la relación con la crítica y el espacio de legitimación que lo ubicaba de modo paralelo a la experiencia estética de ir al cine. Inclusive, la relación misma con el «ir al cine» se presenta en retroceso. No es que no vean films, pero la regularidad con la que asisten a una sala parece oscilar entre una y dos veces al mes. Sin embargo, lo que se manifiesta como tendencia es un contacto de entre tres y cinco películas a la semana -además de otras obras audiovisuales-, a través de dispositivos como el DVD y la PC. Así, lo que se pone en evidencia es que no son hijos del cine (cine-fille), no solamente y mantienen con el complejo escenario audiovisual un contacto cotidianizado, en el que el cine, el film, la sala, aparecen como momentos que, en cierto modo, salen del tiempo del “un como todos los días”.

Lo que sigue ofrece algunas observaciones generales de un estudio en proceso.

Otra vez, la muerte del cine

Aunque no fue nunca un campo homogéneo, solemos pensar al cine como esa modalidad dominante que funde arte y espectáculo, asociado al dispositivo colectivo del ensueño, que es la sala, y a una poderosa dimensión metatextual asociada a la crítica y a la teoría. La emergencia de las nuevas tecnologías digitales, reintrodujo la advertencia sobre la muerte del cine, o bien, de lo que hasta ahora se entendía por tal. ¿Pero ya no se lee crítica, la gente no va al cine, los films no cuentan historias, no circulan en las salas, no involucran estudios y equipos de trabajo “tradicionales”? Si, respondamos a todo, pero algo está cambiando y tal vez de modo radical. A partir del recorrido emprendido, me parece advertir que lo que hoy se anuncia en términos de muerte, es sobre todo la

dispersión de los modos de producción y contacto con los textos audiovisuales, asociado a la transformación del papel de la crítica: difusión de formas, autores y modos de contacto. En este sentido, la muerte describe fundamentalmente la caída de un modo de pensarlo que involucra el cambio en lo tecnológico, en las prácticas sociales y en los objetos discursivos que construyen hoy un cine “hiper expandido”. A su vez, nos recuerda a un cambio de otro orden, uno que remite al amor por el cine y su lugar en la vida de los sujetos que nacieron bajo su signo -en torno a una muerte que anunciara Susan Sontag (Aprea, 2009; Russo, 2009)-. “Todo lo que sé, lo aprendí del cine”, creo recordar, se dice en una canción de Charly García.

La crítica, sus estatutos

Tradicionalmente se ha pensado la organización de la producción metatextual en tres tipos o modelos: el de la crítica masiva, la especializada y la académica (AAVV, 1983, [1996]). La primera, orientada a espectadores nativos (según Metz), esto es: el gran público. Presente en los medios masivos con presencia casi diaria (prensa, radio y tv), orientada a la historia narrada por el film y detalles anecdóticos sobre la vida de actores y personajes del mundo del cine. El segundo tipo, crítica especializada, dirigida a un público más restringido, los cinéfilos, requiere saberes no acotados a la historia narrada, articula observaciones ligadas al lenguaje y la historia del cine, siendo su modo de circulación revistas mensuales, programas de salida semanal, libros sobre autores, géneros o libro-entrevista. El tercer tipo, crítica académica, se caracteriza por una circulación más institucional que mediática (universidades y escuelas), recorta un lector-especialista que comparte la jerga disciplinar y transdisciplinar (AAVV, 1983, [1996]).

Me interesa detenerme en el primer tipo: la crítica masiva. Acotada a la síntesis de la historia que narra el film, plena en información sobre los actores y referencias a sus vidas, para esta crítica la asociación con el entretenimiento es imprescindible y todo buen film (toda peli) debe ser necesariamente un buen

relato. La calificación sigue ese criterio: una estrella puede ser equivalente a un “bodrio” intelectual en el que hay que armarse de paciencia porque no pasa nada, cinco estrellas premia el “entretenimiento asegurado”. Como referencia a esa posición, podemos señalar la crítica formulada por el periodista de espectáculos del noticiero del medio día de canal 11, Telefé, que señalaba sobre el film “Sudor Frío” (hnos Bogliano, 2011), “Aclaremos que no es un film de arte. Para arte vea “El ciudadano Kane”, para pasarla bien, vea Sudor Frío” (no es cita textual). Hoy esta posición se despliega en los blogs y foros de cine o sitios donde se bajan y comparten films en comunidades globales, el público asume así el derecho a dar su opinión, la función crítica se desmarca del escenario mediático regulado por el guión del medio. Y sin embargo, el tipo de acotaciones sobre los films propuestas por los usuarios de blogs, o de los navegantes web en general, parece retomar, como en ese “aire de familia”, unas observaciones ofrecidas por la crítica aparecida en los medios. Lo que se acentúan son afirmaciones o detracciones que en cierto modo el sentido del buen gusto profesional acota en la palabra del crítico-profesional. Aunque dependa del perfil del crítico y del medio, algunas restricciones en torno a los adjetivos y las asociaciones suelen funcionar. Por eso, el crítico de canal 11 que le habla al gran público, también nos dice que sabe de cine, y refiere al *The citizen Kane* (Welles, 1941). Si opone fruición artística y un placer que estaría ligado al entretenimiento, también se afirma con la referencia en una posición distintiva a la “gente”. Pero, cuando el público toma la palabra, la censura del rol profesional sede paso a la escenificación de una parada que se asume hasta el final: se ama un film, o se lo detesta e insulta, asumiendo al gusto como la condición necesaria para establecer su posición.

Un caso interesante para pensar esta dispersión en la forma de la crítica -y no tanto su muerte-, es el blog de Feliza, el ama de casa que hace crítica de cine. Ella se presenta así. Sus comentarios sobre la película que aborda se caracterizan por naturalizar el efecto temático del film, y omitir aspectos vinculados a la configuración poética del materia audiovisual. Esto es, se caracteriza por una posición eminentemente nativa. Así, sanciona al film “Carancho” (Trapero, 2010),

por tomar un tema muy feo, muy pesado. Ella quiere pasarla bien en el cine. Lo interesante de esta figura, es que los videos críticos de Feliza despliegan en la puesta en escena un saber del lenguaje que emula a programas de televisión en los que los juegos de encuadre y movimiento de cámara, así como el cuidado en la iluminación (se advierte una luz de relleno trasera que ilumina los cabellos de la mujer como en las estrellas del cine clásico), construyen un enunciador activamente ocupado en mostrar su saber sobre el lenguaje. Así, conviven el nativo y el experto. Feliza sabe y no sabe. Pero sobre todo ahí está, ofreciendo su palabra de ama de casa, a través de una dimensión crítica que se legitima en la asunción de su estatuto “casero” y que se tensa en la afirmación audiovisual del conocedor. A quién la habla Feliza: ¿a un par? O a un lector irónico que advierte el juego. Posiblemente a los dos, al menos, a los dos.

Encuestas y esbozos: estudiantes de cine y su relación con la crítica.

A partir de encuestas realizadas a estudiantes de cine se puntúa el siguiente mapa de la relación con la crítica y la búsqueda de una experiencia artística. En el marco de la investigación se planteó la necesidad de orientar el estudio a una búsqueda de la experiencia estética que involucre un desplazamiento del espacio privado al público. En el caso del cine, ir al cine.

Relación con la crítica

Si formulamos la pregunta: ¿Qué expectativas sitúan en torno a la crítica?, podemos recortar tres niveles de cuestiones a partir de los cuales se modelan perfiles de fruidores. Ellos son:

- La relación con el par Subjetivo- objetivo / asociado al componente de ponderación que se vincula a la crítica.
- La relación con el objeto cine/audiovisual y el deber ser de la crítica en su modo de abordaje.
- En relación con los efectos sobre el lector, de qué modo opera el contacto con la crítica.

Articulando los tres niveles, detectando que se percibe como regularidad la incomodidad en torno al componente valorativo y la calificación, y en tal sentido aparecen modos de negociar esa dimensión, se reconocen los siguientes perfiles:

-El lector Irónico: sostiene que la objetividad de la crítica está vinculada a la confirmación de una expectativa del lector. Así: “la objetividad de la crítica depende a si es o no acorde al pensamiento de quien la lee”, afirma Leonardo.

-El lector Nostálgico: afirma que la crítica siempre involucra el punto de vista de quien escribe, pero en simultáneo se afirma que lo que espera de una buena crítica es la objetividad. Así, afirma Mariela: “Pienso que después de todo es una opinión personal, no les doy importancia a la hora de elegir una película. (...) Espero que de una visión objetiva, que cuenten el argumento, la estética y el sonido, no me interesa la puntuación que ellos quieran darle.”

-El lector Detractor: lee, no demasiado, pero lee. En general rechaza a la crítica en virtud de aspectos como la repetición, la calificación, la acotación a la historia. Esto es: por la ausencia de descripción que considera más teórica o transtextual. A su vez, se le cuestiona la no novedad, o bien, la ausencia de zonas de interés que pueda ofrecer en la mirada sobre el film, provocan el rechazo por la crítica. Mariano refiere sobre la crítica de cine: “Es algo muy vago y que por lo general no hace justicia de las películas. Además muchos críticos de los medios reciben el mote de experto y sólo exhiben un saber acumulativo en el que repiten patrones superficiales de análisis y no dicen nada del film en cuestión”.

-El lector Fruidor metadiscursivo: si bien no define su decisión al momento de elegir ir a ver una película, le interesa entablar un diálogo constante entre su mirada y la propuesta por la crítica. Como en el perfil anterior, aparece la distinción entre crítica de estrenos (subsume a historia, comentarios sobre los actores y calificación), respecto de una crítica que introduce aspectos descriptivos que recaen sobre las operaciones de construcción del texto fílmico, y establece relaciones con otros films.

- **El lector Aconsejable:** su contacto con la crítica se basa en el pedido de sugerencia y ayuda en la elección del film a ver: “Que me guíe de que se trata la película y en si vale la pena ir a verla al cine o no” señala Silvina. Si bien este perfil no parece regularmente manifiesto, cuando lo hace involucra una confianza previa que se ha otorgado al crítico. Se lo conoce y se sabe “que le gusta el cine que me gusta a mí” (Tatiana)

-**Lector Indiferente:** no lee crítica porque no le interesa. Tiende a distinguir la crítica de la teoría. Su contacto metadiscursivo está asociado más que a la fruición en general a cierto trabajo puntual.

En todos los perfiles aparece la distinción entre crítica masiva y crítica especializada o académica. Lo dominante, es el rechazo de la masiva, aunque se perciben casos en los que la crítica masiva funciona en términos del objetivo de guiar en la elección de un film.

La crítica y el ir al cine: acerca del rol performativo y la acotación de unas ciertas expectativas

A partir del desarrollo anterior, podemos advertir que, a excepción del Lector Aconsejable, la posición dominante parece localizar a la crítica en un lugar bastante debilitado respecto de su cualidad performativa: hacer ir al cine. Así, el contacto se realiza antes o después de la experiencia estética, pues su papel no sostiene la elección. Esto es: la crítica tendría una reducida ingerencia en la búsqueda y en la decisión de ir a ver un film.

De tal modo, podemos reconocer tres grandes posiciones en la relación con la crítica y su acotación de un campo de expectativas:

- **Dílogo enmarcador:** se requiere orientación y la proposición de un marco delimitado de saber sobre lo esperable al momento del encuentro con el film u obra audiovisual. Así, la crítica y el paratexto cumplen un papel importante en tanto organizador de la expectativa.

- **Diálogo desenmarcado:** si bien la incertidumbre en cuanto a lo que el contacto estético pudiera ofrecer en términos de una condición previsible o imprevisible no perturba, se plantea un recorrido metatextual necesario (que puede o no incluir a la crítica). La relación metatextual parece orientarse a la configuración de una erudición artística. Aunque no funciona como sustituto de la experiencia artística del contacto con el film, si implica su ampliación.
- **Diálogo trunco** (o casi un diálogo des-marcado): no se requiere de la relación metatextual ofrecida por la crítica previa ni posterior al despliegue de una experiencia estética. Al indagar sobre los modos de elección, aparecen referencias que ubican hacia la paratextualidad (nombre del director, tema, actores) asociadas a saber que estarían en posesión del lector-fruidor previamente.

Si bien el papel decisorio de la crítica parece en retroceso, son extremadamente pocos los casos en los que se va al cine sin una expectativa regulada por el contacto metatextual o paratextual. O bien, esa posibilidad de ir a ver algo de lo que no se sabe nada, surge como modalidad fruidora en casos excepcionales, como pueden ser festivales en los que la gran oferta simultánea y la promesa de variedad y calidad parecen potenciar la posibilidad de lanzarse al vértigo de un contacto con un objeto imprevisible.

Modos del contacto

La búsqueda de información sobre films se hace predominantemente por sitios webs de salas, gacetillas, blogs o sitios web de revistas y diarios. Se advierte la importancia de rol de navegante en la red, en la búsqueda de esos sitios y espacios de contacto con la crítica a partir de datos que van tejiendo la red, marcados por cierta impronta del azar. Ejemplo: la llegada de un mail con una breve crítica sobre un film en la que cierto componente gusta o interesa, dispara en el lector la búsqueda de otros escritos del mismo autor en la web. Sin

embargo, la acotación a críticas por autores no aparece como la modalidad dominante. En muchos casos la relación entre autor y medio aparece de manera difusa.

Como rasgo característico, se advierte una modalidad que podríamos llamar tipo *Sourrounding*: tiene que ver con un interés por saber qué pasa, qué se estrenó, que hay dando vueltas por el mundo audiovisual.

En muy menor medida se advierte la condición dialogal o lo que hemos definido como fruición metadiscursiva en la relación con la crítica, que implica, no sólo una búsqueda de sugerencia, no sólo un saber sobre las opciones que se presentan, sino fundamentalmente qué tipos de conversación metatextual se puede establecer entre la perspectiva del lector y la perspectiva del crítico. En tal sentido, aparece un componente en cierto modo confrontativo, pero también, una imagen de la relación con la palabra sobre el cine como una instancia más del ver cine. En este punto, esta condición dialogal se vincularía a la imagen tradicional del cinéfilo.

Se percibe la pervivencia de ese modo tradicional de distinción entre una crítica masiva respecto de una que sería especializada y de una académica, aunque la relación se presenta de modo dominante en términos de una oposición binaria: crítica de estrenos vs. crítica que amplía el saber sobre el cine demostrando una erudición estética que integra aspectos del lenguaje, teorías de cine, historia, autores.

Paredes iluminadas: o ¿cómo se ve cine?

En torno a la pregunta sobre las posibilidades de contacto con los films, se indagaron los espacios a los que se asiste, partiendo de la distinción entre films que exigen salir de casa de aquellos que no implican este componente de movilidad, de pago de una entrada y de contacto público. Para situar al primer tipo, en general se hace referencia al circuito comercial de salas, se nombra como distintivo a las salas Incaa, y como lugares diferenciales del circuito comercial se nombran ciclos de cine en bares o instituciones y festivales. De ese recorte, se

ONTOLOGÍAS DESPLAZADAS: UN CIERTO REALISMO CINEMATográfico Y SUS ALCANCES ESTÉTICOS.

Camila Bejarano Petersen

camilabejaranopetersen@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Fronteras del cine: Intersecciones del lenguaje, el dispositivo y la teoría

Directora: Mabel Tassara

Área Transdepartamental de Crítica de Arte, IUNA.

Palabras clave

Realismos cinematográficos – ficción – documental – estatuto artístico

Resumen

En la afirmación realista se constituyó la posibilidad de pensar lo específico cinematográfico, por un lado, y por otro, un modo de afirmar su estatuto artístico. A partir de la diferenciación dada entre mera duplicación respecto de la obra fílmica como creación, la descripción del cine como “arte de la realidad” se manifiesta rearticulando postulados característicos de la estética Realista del siglo XIX. Define así, un modo de pensar su lugar entre las artes precedentes, las ya legitimadas, reconfigurando -en un movimiento complejo- la noción misma de arte. Este trabajo se propone indagar la relación posible entre ciertas asunciones realistas y sus alcances estéticos.

* * *

1. Realismo empírico ingenuo: hacia las huellas de una posición espectral.

Cuando Arnheim le habla a las gentes cultas que afirman que el cine no puede ser arte por su condición maquínica e imitativa, o cuando Perkins inicia su libro recuperando medio siglo de afirmaciones como la que sigue “El poder de la ingeniería eléctrica o mecánica no alcanza a crear. Tan sólo puede reproducir. Y lo que reproduce no es arte”¹, ambos autores refieren a la posición que traduce la relación del dispositivo como mera copia y que por lo tanto, asume la imposibilidad del gesto artístico. En una línea semejante se recuerda a Baudelaire cuando decía que la fotografía a lo sumo podía aspirar a ser la sirvienta de la ciencia. O a Valéry, citado por Kracauer, cuando afirma: “El cine aparta al espectador de la esencia de su ser” (Kracauer, 1960, [1989]: 15)

La objeción no resulta del todo extraña si asumimos en la mirada un aire de época, de aquella época que buscó y encontró en su camino al cinematógrafo pero cuyos alcances fueran imprevisibles en todas sus dimensiones, como aquella referida al campo del arte. Así, si consideramos los aspectos relevantes del estatuto artístico, debemos recordar que a partir del Romanticismo estará asociado a cierto componente de trascendencia ontológica que se vincula a la diferencia entre belleza natural y artística –o lo artificial- (Schaeffer, 1987, [1990]; Bejarano Petersen, 2007). Esta dimensión asignada al discurso sobre lo artístico, permite ubicar con claridad la imposibilidad de asumir como arte a objetos a los que, por sus cualidades productivas y materiales, se los consideraba meras copias o reproducciones, *a secas*, del mundo. Esta situación atravesaba al cine y promovió durante décadas una posición polémica, o más aún, marginal. El caso local es un buen ejemplo de esta situación dilemática que aún se percibía a finales de los ´50, como se advierte en el prólogo de Eichelbaum al libro «*La función del cine*» de Élie Faure publicado en castellano en 1956 donde se decía: “En una palabra, hay en Argentina una situación contradictoria, que en buena parte del mundo ha sido prácticamente superada gracias a una conciencia mucho más avanzada respecto del papel del cinematógrafo como arte y como medio de expresión cultural” (Eichelbaum 1956: 15)

Ahora bien, ocurre un fenómeno interesante en torno a la dimensión realista, el deber ser del cine como arte y la batalla metadiscursiva: esas posiciones que niegan el estatuto del cine como arte sólo aparecen como referencias de aquellos autores que sí lo afirman, mientras que, parece difícil detectar apuestas integrales de los detractores. Esto es: trabajos orgánicos en los que desmonten o discutan las argumentaciones de los que afirman que el cine puede ser arte. Así, es sólo a través de las referencias que ciertos autores establecen, (como la referida de manera general por Arnheim o de manera puntual por Perkis), que podemos hoy contactarnos con estas posiciones.

El fenómeno es comprensible: aquello que permanece en el campo de la memoria de un lenguaje se vincula a las posiciones que ganan la escena, en este caso, la afirmación del cine como arte. Visto desde ese lugar, este fenómeno se emparenta con otra posición que se afirma, pero que es difícil de reconocer. Me refiero a que, entre las posiciones que sostienen que el cine puede ser un arte, la historia detecta aquellas que lo hacen a partir de la confianza plena en la capacidad del cinematógrafo como aparato técnico objetivo para capturar la verdad del mundo. En términos de Bill Nichols, se trataría de un tipo de realismo: el empirista ingenuo.

Nichols parte de la asunción del fuerte carácter convencional de la diferencia entre ficción y documental. Así, cuando distingue al realismo ficcional del documental, lo hace describiendo estrategias de configuración de los textos audiovisuales y características asociadas a la producción, circulación y recepción, atendiendo al hecho de que el realismo documental caracteriza a un estilo, pero también a un “código profesional, una ética y un ritual” (1991 [1997]:219). En tal sentido, la distinción no parte de un supuesto vínculo más adecuado o verdadero que estaría del lado de lo documental. Su perspectiva parece tomar distancia, de esta manera, de un tipo de argumentación realista que se basaría en la distinción de lo documental asociada a la asunción de una relación objetiva que la cámara permitiría entre la representación y los fenómenos extra-discursivos, esto es, la vertiente empirista.

Si bien Nichols señala que el realismo es la estrategia dominante de lo documental, también se plantea su despliegue asociado a la ficción: “En la ficción –señala- el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva” (1991 [1997]: 217). De este modo, lo realista emerge como un estilo.

De manera general, atendiendo a las diferencias retóricas involucradas por una estrategia verosímil, Nichols distingue el realismo ficcional del documental señalando que el film de ficción busca un parecido con el mundo, pero asume su carácter imaginario y en tal sentido la relación con el mundo se establece metafóricamente, a diferencia de la estrategia persuasiva del documental que se propone un orden argumentativo que dé cuenta de una coincidencia entre aspectos del mundo histórico con los mundos representados.

Por otra parte, el autor detecta tres tipos de realismos que se caracterizan por no acotar un período histórico puntual: empirismo ingenuo, psicológico e histórico. Estos tres tipos de realismos, se diferencian para el autor de aquel que conocemos bajo el nombre de neorrealismo, porque este último se reconoce en un momento histórico puntual (postrimerías de la segunda guerra mundial) en tanto que los tres primeros atraviesan períodos y campos (ficcional o documental), y permiten, por ejemplo, analizar diferentes estrategias de los films neorrealistas, o bien, de films documentales.

¿Qué define por empirismo ingenuo?: “More generally, we might consider empirical realism, to be the domain of the indexical quality of the photographic image and recorded sound. ‘Mere film’ -isolated long takes, amateur footage, scientific recorders- these types of cinematographic recorder depend for their value on their indexical relationship to what occurred in front of the camera”². La noción de empirismo como estrategia realista se vincula al supuesto de que serían los datos de una realidad extra-discursiva, capturados por la cámara, inscriptos en el film, los que garantizan el estatuto de verdad. Sería verdadero lo que es verdaderamente capturado. En tal sentido, “El realismo empírico se puede considerar como sostén del naturalismo, pero sus usos potenciales van más allá de

un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y la colocación de personajes y objetos dentro de ambientes específicos. (...)” (1991 [1997]: 224). Lo empirista sería así, la concepción de la relación indicial entre lo filmado y el referente (constatación de un existente), en tanto que lo ingenuo sería la premisa de ausencia del sujeto y del lenguaje en la construcción de la representación: “Los empiristas ingenuos no separan el hecho del valor, lo objetivo de lo subjetivo; ‘que los hechos no son afirmaciones humanas acerca del mundo sino aspectos del propio mundo, implícitos en la naturaleza de las cosas, en vez de ser un producto de la construcción social’ ” (1991, [1997]: 223). El adjetivo ingenuo introduce, de tal modo, la mirada crítica: la afirmación de que la posición y herramientas del sujeto también involucran una relación constructiva sobre ese mundo considerado exterior.

Conviene considerar los alcances de este modelo de verosimilitud realista que ofrece el empirismo ingenuo asociados al hecho de que lo documental se construye como concepto, a mediados de los ´20, precisamente a partir de la distinción del papel del dispositivo y la confianza en una naturaleza exterior, independiente, de los fenómenos a capturar. En tal sentido, Nichols señala que “El realismo documental como sostén del racionalismo comienza con los inicios del cine en los reportajes de viajes y noticias de cámaras Lumière y otros, y se convierte en un plan de actuación estético y político de Dziga Vertov, Flaherty y la escuela británica del documental bajo el mando de John Grierson. La dimensión estética seguía estando infradesarrollada y se hablaba de ella menos incluso que en Hollywood. El documental tenía que realizar una misión social. Se apartó del espectáculo y el clamor” (1991 [1997]:119) La referencia permite advertir que Nichols ubica a lo documental en la línea de las producciones de los Lumière, por una parte, y por otra, que se lo asocia a cierto desdén o despreocupación por la forma, o más bien: a la asunción que los documentalistas harían del lenguaje como desapareciendo frente a la realidad representada.

Desde mi perspectiva conviene aclarar que esta distinción entre documental y ficción sólo se construye como campo que atraviesa prácticas de

producción/consumo y concepciones estéticas a mediados de los '20, a partir de las formulaciones de Grierson, Flaherty y Vertov. Es decir, que esta asociación constante que se hace entre lo documental y los Lumière, por una parte, y lo ficcional y Meliès por otra (oposición que se advierte como tradicional y está presente, por ejemplo, en Karel Reisz y su libro del montaje), permite considerar a posteriori problemas que no eran necesariamente problematizados por sus protagonistas. Esto es: lo documental en oposición a lo ficcional no nace naturalmente con el cine, se construye históricamente (Bejarano Petersen 2009).

Por otra parte, la segunda afirmación de Nichols permite ubicar que los apelativos de transparencia y verdad estarían de la mano, y nos ubicarían frente al realismo empirista ingenuo en el corazón del origen de lo documental. Sin embargo, se advierte en la posición de los documentalistas una constante tensión entre el postulado de transparencia que se le asigna al lenguaje (como función del dispositivo) y las pautas de intervención creativa del realizador. En tal sentido, considero que el recorrido por el material fílmico y escrito de los autores que cita Nichols, tales como Vertov, Grierson y Flaherty permite reconocer en la relación lenguaje /mundo una tensión en la que la parada empirista ingenua si bien aparece, no es tan ingenua. Es decir, que en todos ellos, junto con la afirmación de que el cine debe ser el arte que dé cuenta de la realidad y la capture, introduciendo de ese modo la oposición entre ficción y documental, aparece también -junto a la idea de que lo documental resulta de ciertas cualidades objetivas del dispositivo-, la afirmación del carácter formativo de la mirada del realizador. En Grierson esta distinción se manifiesta en la oposición entre documental (tratamiento creativo de la realidad) y documento (mera duplicación). Mientras que Vertov, si bien plantea la exigencia de un cine sin actores, sin guión, sin escenarios (llegando en *El hombre de la cámara* (1929) a la propuesta de un cine sin intertítulos como exponente del máximo experimento en comunicación cinematográfica, según indica el intertítulo que abre el film -¡!-) introduce y desarrolla en sus obras la noción de montaje creador, por lo que su documentalismo ubica en un lugar importante (tanto en sus escritos como en sus films) el papel formador del

montaje (fenómeno que modifica la relación entre la *porción de realidad capturada* y sus sentidos).

De esta manera, partiendo de la definición general de realismo ingenuo propuesta por Nichols, me parece que es posible advertir que en el campo audiovisual el realismo ingenuo *puro* estaría sólo en esas posiciones que niegan lo cinematográfico artístico, o bien, en esas modalidades de lo audiovisual en las cuales se privilegia el componente comunicativo y referencial (noticia televisiva, documento científico, prueba forense). En tanto que, en el campo de la asunción artística -o si se quiere, estética- el empirismo emerge en tensión con el carácter creador del sujeto que selecciona y ordena, aunque en determinados momentos de sus argumentaciones el componente ingenuo parezca ganar la escena. Y ello ocurre tanto en lo documental como en lo ficcional, aspecto que se advierte en las posiciones de esos autores que se ubican tradicionalmente como realistas, tal es el caso de Bazin, o bien, de Kracauer. En este último, por ejemplo, la ficción admitida en términos del deber ser del cine como arte redentorio de la realidad, sería la de aquellos films que “pueden alcanzar validez estética si se edifican a partir de las propiedades básicas, es decir, como las fotografías, deben registrar y revelar la realidad física” (Kracauer, 1960 [1989]: 62). Registrar y revelar, esto es: trabajar sobre lo visible para poner en juego aspectos que serían invisibles. Esa dinámica entre la visibilidad compartida y la revelada caracterizará las posiciones realistas cinematográficas que trabajan en la línea de la estética Realista del siglo XIX (son múltiples los realismos cinematográficos). Es decir, estética que funda su programa en el vínculo entre representación y realidad, y en términos del plus de verdad que adjudica a la obra así ponderada.

2. Empirismo y construcciones

Decíamos que la posición empirista ingenua pura es de difícil detección en el campo de las afirmaciones del cine como arte. Veamos algunas escenas en las que lo empirista parece ganar el argumento a partir de la confianza en la

existencia de un fenómeno que sería verdaderamente capturado por la cámara, un existente.

Recordemos que lo documental es una estética, pero también un campo construido por prácticas y modos de relacionarse con la producción que introduce, como elemento definitorio, la asunción de una relación verdadera con la realidad habilitada por el dispositivo. En un fragmento de clase editado en el sitio web de documentalistas, a cargo de Miguel Mirra, en el que parte de la necesidad de distinguir lo documental de lo testimonial (ubicando a lo testimonial como género de la ficción) se pone de manifiesto ese lugar empirista que se le asigna al dispositivo y su relación con la realidad en la definición de “imágenes originales”. Pero también, permite reconocer un aspecto clave de la dinámica documental: el fenómeno metadiscursivo que, como señala Raúl Barreiros, es un componente imprescindible de la acotación de una obra a su campo.

Analiza Mirra el caso de objetos que tensarían los límites entre ficcional y documental:

“Parece raro considerar estas experiencias como documentales, sin embargo, las imágenes originales son estrictamente documentales; por ejemplo en el Festival de Cine y Vídeo Documental de 1997 se presentó una película que se llamaba *Ojos de Hernan Khourian*, que era sobre un grupo de ciegos; estaba realizada con imágenes directas documentales y luego procesados tanto el sonido como la imagen; ésta, digitalizándola y llevándola a una especie de solarizado muy brillante muy molesto a la vista, y el sonido estaba trabajado ecualizando y sobredimensionando los ruidos, tratando obviamente de acercar al espectador a la percepción de un ciego. La película pasó desapercibida para el Jurado. Los organizadores del Festival, que éramos todos realizadores, nos preguntamos en ese momento ¿Es un documental? Luego de un sinfín de discusiones, concluimos que sí entraba en el campo del documental porque *las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad*, pero hubo muchas y largas discusiones. El punto de acuerdo fue el siguiente: ¿El documentalista ha mentido o ha querido manipular las imágenes para engañar al espectador? ¿No? Entonces está muy bien y tiene todo el derecho a presentar su trabajo como lo crea mejor en

función del tema y el tratamiento narrativo y estético que desee. Bueno, al final por nuestra cuenta le dimos una mención porque nos pareció una película interesantísima como planteo de experimentación temático-estética en el documental y porque, además, logró movilizar a varios realizadores para cuestionarse supuestos y falsos principios, con lo cual ya era suficiente como para considerarla valiosa.”³

En la cita, se manifiesta la problemática de la categoría documental frente a un fenómeno que parece ubicarse en la frontera en virtud de tipo y grado de intervención en el registro lumínico y sonoro. Lo que, según afirma Mirra, habilitaría la localización de la obra *Ojos* como documental, sería la garantía de: uno, las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad; y dos, el componente ético (no se pretende engañar o mentir). Ahora bien, la certeza de que fueron tomadas directamente de la realidad, la delimitación a lo documental bajo esa restricción, introduce de modo fuerte el apelativo empirista y se vincula al supuesto de una manipulación del material registrado con *buena fé*. Así, más allá de el hecho de que el estatuto asertivo está ligado tanto al film en sí (a sus propiedades textuales), se liga también a fenómenos que abren el juego a otros niveles de discursividad, como puede ser la apelación architextual del realizador como documentalista, o la acción metatextual de garantizar que esos sujetos *no videntes* son un existente que la cámara filmó.

En ese listado de impedimentos a los que habrían de adherir como “Votos de castidad”, según lo han llamado, podemos analizar un caso más o menos contemporáneo, el de Dogma 95. En ese manifiesto de restricciones a las que se adhiere, aparecen afirmaciones que, pretendiendo discutir con el cine moderno, afirman el lugar del dispositivo y la ausencia de intervención sobre el material filmado. Recordemos el que abre la lista: “El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio)”⁴. Los diferentes votos asignados, -como este que se

cita- o la exigencia de la cámara en mano, introducen como condición de verdad de los films-dogmas, su relación con objetos del mundo, ausencia de aspectos considerados artificios como podría ser luz que no sea parte de la escena real. Así, en esta palabra sobre el cine el empirismo se plantea como delimitación estética: “Los trucajes y filtros están prohibidos” afirman, y esta posición parte de la confianza en esa realidad extradiscursiva como portadora de verdad en sí que niega el carácter formativo de esas prohibiciones: porque, desde luego, el registro constante del movimiento en la imagen, resultado de la cámara en mano (o ausencia de trípode), establece una suerte de reenvío semiótico fuerte hacia una forma de lo audiovisual en la que *el vivo* y directo se enlaza con la idea del registro verdadero de la realidad que acontece: lo televisivo. El film *Contra viento y marea* (Von Trier, 1996), explota la presencia del movimiento y el des-encuadre como una constante: la incomodidad a la que muchos espectadores referían, pretende, desde la lógica de un lenguaje sin artificio al que apela el manifiesto de Dogma, anclarse en la negación del sujeto y la cultura que atraviesa a las restricciones mismas.

De cara al cine como arte, lo novedoso (y novedosamente ingenuo, podríamos añadir) en el proyecto del Dogma, se vincula a la imposición de negación del estatuto artístico de sus films y sus figuras: “¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista”⁵. Como si el gusto fuera un rasgo que el director pudiera sacarse al modo de algo accesorio, como si fuera una camisa o un chaleco: reaparece la idea de lo retórico como un exceso, una cáscara, y como una complicación a la hora de afirmar la verdad de una obra en su relación con una realidad -que se pretende objetiva-. Además del realismo empirista ingenuo que aparece con fuerza en la argumentación de los autores del Dogma, si lo abordamos intentando dismantelar la lógica del contacto limpio, podemos, siguiendo a Jakobson, reconocer la operatoria realista que introduce rupturas en los cánones de representación a partir de la afirmación de una motivación (el desvío motivado). En este caso los desvíos estarían motivados por la asunción de la serie de artificios que serían eliminados.

Obviamente, ello implica asumir el carácter esencial de unos procedimientos por sobre otros: la cámara en mano sería menos artificial que la cámara sobre un trípode.

Sin embargo, los films *Dogma* ostentan constantes subversiones a sus mandamientos, lo que nos sitúa ante otro problema: la relación entre la palabra sobre la obra y las obras, un nexo que no es lineal.

En el campo televisivo, un caso interesante de una posición empirista ingenua, por fuera del campo de los discursos artísticos, se da en relación con los noticieros televisivos y de los llamados *realities*, en los que la afirmación de la relación objetiva y verdadera entre la cámara y el fenómeno retratado se refuerza a partir del cartel Vivo, material no editado, *desprolijidades* en la captura. Es decir, de un conjunto de marcas textuales que introducen la falta de control sobre el material registrado. En este punto, la afirmación del carácter constructivo de la realidad es más un ejercicio de memoria, que la introducción de una novedad, pero conviene recordar que si bien podemos reconocer la existencia de fenómenos de cualidad extrafílmica, una existencia por fuera del film, también es cierto que el tipo de contacto que la cámara establezca con esos fenómenos introducirá aspectos de recorte, orden, fuera de campo, textura, es decir: todo un universo de efectos profílmicos que configuran el nexo entre representación audiovisual y mundo, y cuyo carácter asertivo se basa muchas veces no tanto en garantizar lo que existiría fuera del mundo, sino más bien, en los atributos específicos de lo que sólo existe en el tramado de la materialidad audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, R. (1932), *El cine como arte*, Barcelona: Paidós, 1985 [1^{er} ed cast]

Bejarano Petersen, C. (2009), “Argumentaciones realistas: apuestas, definiciones y rupturas poéticas”, ponencia presentada en el 5to Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Morelia, 1al 3 de octubre de 2009, México.[inédito]

----- (2007), "La caricatura realista del ideal romántico", publicado en las Actas del Primer Simposio de Internacional de Estética y Filosofía. Editado por el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia, 2007. ISBN:987-956-14-0982-8. Págs. 311 a 326.

----- (2005), Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico, en Primer encuentro de Becarios de la UNLP, EBEC'05, Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP, La Plata, 29 y 30 de agosto de 2005. [inédito]

Eichelbaum, E. (1956), "Prólogo" en Élie, Faure (?), La función del cine. De la cineplática a su destino social, Bs As.: Leviatán, 1956 [1^{er ed cast} Trad. Edmundo E. Eichlbaum]

Kracauer, S. (1960), *Teoría del cine. La redención de la realidad*, Barcelona: Paidós, [1^{er ed cast}]

Nichols, B., (1991) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Ed. Paidós, 1997 [1^{er ed cast}].

Perkins, V. F. (1972), *El lenguaje del cine*, Madrid: Fundamentos, 1976 [1^{er ed cast}]

Schaeffer, JM. (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Madrid: Cátedra, 1990 [1^{er ed cast}]

NOTAS

¹ Citado por Perkins 1990: 11

² "De manera más general, podemos considerar al realismo empírico, como el dominio de la cualidad indicial de la fotografía y el sonido grabado. El «simple celuloide» -tomas largas aisladas, capturas amateur, grabaciones científicas- el valor de este tipo de registro cinematográfico depende de la relación indicial con lo ocurrido delante de la cámara." Esta cita se ha tomado de la versión publicada en Google libros de Representing Reality. En virtud de ciertas dificultades que advertía en el desarrollo del capítulo, intenté conseguir el libro en inglés (idioma original). En su lugar, acudí a esta posibilidad del contacto digital. Así, podemos decir que por fortuna, uno de los pasajes que generaba más dudas estaba visible en google libros. Advertí entonces que en el libro traducido, se dice realismo histórico por empírico en el fragmento citado. Es decir, que la distinción que el autor intenta realizar entre los tres realismos queda trucada por el error, como puede advertirse en el segundo párrafo de la página 224. En tanto que en el libro original se halla en la página 171.

³ Extracto de clase tomado del sitio web documentalistas http://www.documentalistas.org.ar/notateoria.shtml?sh_itm=75f013f4a414e6ca48ccad6777953e01. El subrayado es nuestro.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁴ Los extractos del manifiesto Dogma se tomaron del site: <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

⁵ Los extractos del manifiesto Dogma se tomaron del site: <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

MODOS DE DECIR, DE IMAGINAR Y DE RECORDAR EN LA POLÍTICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA. EL CASO DE LOS DISCURSOS DE ASUNCIÓN

Nicolás Bermúdez

nicolasberm@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: Imaginarios nacionales en discursos sociales en la Argentina del Bicentenario: construcciones históricas y proyecciones utópicas

Directora: Dra. Graciana Vázquez Villanueva

Codirector: Dr. Marcelo Gabriel Burello

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Palabras clave

Género discursivo – discurso de toma de posesión – discurso político – memoria – emotividad

Resumen

Dentro del perímetro que establece el proyecto, el propósito específico de nuestra investigación es interrogar el discurso político argentino contemporáneo, a fin de observar en él los fenómenos de producción de sentido que intervienen en la configuración de la memoria colectiva y del imaginario comunitario. El trabajo que sigue se preocupa por enunciar y examinar unas pocas cosas de este programa. La importancia de la rememoración en la discursividad social, los principios teórico-metodológicos con los que trabajamos y, en la fase analítica, cartografiar las restricciones que operan en la producción los ejemplares textuales pertenecientes a un género: los discursos presidenciales de toma de posesión.

A tal fin, recurriré a categorías analíticas y teóricas de la Teoría de los Discursos Sociales, sin renunciar a nociones provenientes de otras corrientes dentro de los estudios del discurso.

La constitución del *corpus* presenta como invariante fundamental el género, organizador decisivo de la situación de enunciación: se trata de los discursos de asunción a su cargo ejecutivo de Néstor Kirchner (2003), Cristina Fernández (2007) y Mauricio Macri (2007). Por medio del análisis contrastivo espero dar cuenta de las semejanzas y diferencias en el funcionamiento enunciativo de los tres discursos, y, conjuntamente, ayudar a aclarar el estado actual de los vínculos entre el decir y los posicionamientos en el campo político contemporáneo.

* * *

Introducción

Hay algo irrefutable: desde el comienzo del siglo han proliferado en el ámbito cultural argentino discursos sobre la necesidad y, por oposición, la inconveniencia de recordar el pasado. No se trata, por supuesto, de un proceso aislado. Es un fenómeno global, aunque su intensidad es ostensible en nuestro campo. Andreas Huyssen (2001) apunta que los discursos sobre la memoria se vigorizaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de 1980, activados por la ampliación del debate acerca de la Shoah, por una serie de conmemoraciones de fuerte carga política (el quincuagésimo aniversario en 1983 del ascenso de Hitler al poder, por ejemplo) y por la caída del muro de Berlín (1989). El horizonte parece ser, según este autor, la memoria total. Su explicación no radica en un miedo al futuro propiciado por el fin de siglo, sino en cierto *marketing* cultural y en la parsimoniosa transformación de la experiencia de la temporalidad, operada por la interacción de fenómenos tales como los cambios tecnológicos, el mayor caudal de flujos informativos circulando por los medios masivos de comunicación, las transformaciones del consumo a causa de la contracción del ciclo vital de los objetos y la movilidad global.

Asimismo, los ejercicios de modulación de la memoria colectiva han sido utilizados por lo general para reparar fragilidades identitarias, y es en este plano donde se vuelve pertinente la ponderación de los usos y abusos de esa inflexión. Ahora bien, pensar y estructurar estos fenómenos desde los estudios del discurso permite examinar en detalle algunas zonas de la cultura para observar en ellas, en la persistencia de diversas materialidades significantes (palabras, cuerpos, imágenes), los idearios y políticas que administran los esfuerzos de rememoración y los recuerdos, los lugares de memoria, la narración de la historia colectiva (con sus traumas, imposturas y paramnesias), las prácticas conmemorativas, la construcción de los acontecimientos.

Por supuesto: la palabra del poder político no agota la discursividad social; su magnitud, no obstante, es insoslayable cuando, como en mi caso, se quiere explorar el trabajo de los discursos (lo simbólico) sobre la relación (imaginaria) que un colectivo establece con su pasado. No me interesa considerar aquí la datación y apropiación oficial de la historia, sino tan sólo un aspecto del ejercicio de la palabra pública por parte de la instancia política argentina, a saber: su proceder sobre la memoria de la comunidad y las representaciones del pasado, observado a través de recortes que pueden suponerse aventajados, como ser la palabra proferida en los discursos de toma de posesión (momentos de balance y, sobre todo, proyección) y en una época –la que rodea a la celebración de nuestro Bicentenario– vivificante para la gimnasia rememorativa. Se trata, en otros términos, de analizar operaciones (de rememoración) en un género (discursos de toma de posesión) y en un momento (Bicentenario) determinados.

Entiendo que, como el fin de siglo, y como la celebración del Centenario, la proximidad del Bicentenario puede entenderse como un momento simbólicamente productivo de evocación, balance y proyección. Estos períodos activan de manera significativa tanto la aparición de nuevos lugares de memoria, o la reconfiguración de otros ya presentes en la discursividad social, como la producción de un amplio conjunto de relatos que proyectan la organización futura

de la vida social. Vale decir: se refuerza la función memorística, pero promueve asimismo los fenómenos de proyección ucrónica.

En este marco, el discurso político-institucional del Bicentenario es producido en función de una determinada reelaboración de la memoria discursiva nacional, que funciona como una estrategia proveedora de nuevos sentidos para la política en el contexto de procesos de globalización económica, mundialización cultural e integración regional. Esta reelaboración es producida por la apelación a ciertos enunciados que anclan en diversas tradiciones de la memoria discursiva nacional. Este proceso, desde los enunciados políticos producidos por distintos locutores y en distintas escenas genéricas, es el tema global que nos interesa. En este texto sólo enunciaremos las bases de estructuración de una parte del *corpus*, efectuada en torno al género *discursos presidenciales de toma de posesión del cargo*.

1. Aspectos teóricos y metodológicos

Cuatro postulados sobre la producción de sentido gobiernan la operatoria metodológica de la teoría de los discursos sociales (TDS) (v. Verón, 1998):

- a) Esa producción se presenta bajo la forma de una red semiótica incesante, por lo cual no se puede estudiar de ella más que un fragmento.
- b) Es necesariamente social, por lo cual su estudio implica atender a las condiciones sociales productivas (en tanto determinaciones económicas, políticas, institucionales, etc.), que dan cuenta de las restricciones de generación de un tipo de discurso, entendiendo que:
 - b.1.) el discurso no es un objeto inerte que refleja lo social (el sentido nunca es objetivo); no se trata de una relación mecánica de determinación: un discurso siempre es pasaje de sentido;
 - b.2.) la separación entre discurso-condiciones de producción no es una distinción ontológica, sino metodológica, siempre se establece a partir de un *corpus* específico.
- c) Estas condiciones dejan huellas en las configuraciones de sentido que producen, por lo cual, si bien no son directamente accesibles, pueden ser

parcialmente postuladas y descriptas (y su consideración variará, evidentemente, según problemática de la investigación).

d) El sentido se inviste en conglomerados de materias significantes (e.g. trazo, tono de voz, cuerpo, etc.), por lo cual no es posible obviar la dimensión material de los fenómenos para estudiarlo.

En definitiva, la TDS está capacitada para bosquejar, a partir de un análisis de las restricciones y operaciones que tienen lugar en la instancia de producción, las gramáticas de los discursos que componen el campo político argentino contemporáneo. Además de los presupuestos teóricos y las categorías analíticas de la TDS, el análisis que se expone a continuación no prescinde de categorías analíticas de disciplinas que han reflexionado sobre el funcionamiento del sentido discursivo. Puntualmente, involucro en este trabajo nociones de la retórica. Se me puede imputar el riesgo de una incompatibilidad, dado que tiene como premisa la fuente subjetiva del sentido. En mi defensa diré que sólo apelo a algunas nociones que optimizan la capacidad descriptiva de las de la semiótica.

1.2. El objeto de examen concreto de mi investigación son, decía arriba, fragmentos de la discursividad política contemporánea. Dos coordenadas funcionaron como criterio de constitución del *corpus* de esta parte del trabajo. Por un lado, la genérica, sobre la que me explayaré de inmediato. Señalo ahora que fue premisa de esta elección la intuición de que de los discursos de asunción no podía estar ausente ni el componente programático, ni su referencia a algún momento significativo del pasado de la comunidad. Por otro, seleccioné discursos de asunción pertenecientes a locutores que, al menos si nos atenemos a lo que ellos mismos dicen, ocupan posicionamientos distintos en el campo político. Al menos podía plantearse una hipótesis inicial sobre el diferente funcionamiento de cada uno de los discursos. Se trata de los discursos de asunción como presidente de la Nación de Néstor Kirchner (desde ahora NK) y de Cristina Fernández de Kirchner (CFK), y el de Mauricio Macri (MM) al cargo de jefe de gobierno. Se objetará –no sin razón– que hay un desnivel entre ellos, justamente en el rasgo que me permite agruparlos, y cabe pues la pregunta sobre la identidad genérica. Es

probable que la invocación de lugares de memoria y del destino colectivo no sea necesaria en un discurso de alcance municipal. Aceptado esto, creo que, sin embargo, no es obstáculo para pensar que el discurso de MM puede, al menos, servir para cotejar operatorias.

2. Cuestión de género

Algunas corrientes dentro de los estudios del discurso, principalmente aquellas interesadas por el factor institucional en la producción de sentido y abiertas a las influencias de los métodos de la etnolingüística, han venido sosteniendo con insistencia la necesidad de adjudicarle un papel decisivo a la dimensión genérica (llamémosle *género* o *escena genérica*) entre las restricciones que funcionan en producción y reconocimiento de los discursos. A modo de ilustración, cito a Maingueneau:

En todos los casos se debe poner en evidencia el carácter central de la noción de género de discurso, que a título de institución discursiva desbarata toda exterioridad simple entre texto y contexto (1999: 65).

El discurso de asunción (o discurso de investidura o discurso de toma de posesión) ha sido abordado con una frecuencia menor respecto a otras escenas genéricas de la discursividad política. Ninguna de las descripciones halladas me parece del todo satisfactoria para estudiar el *corpus* que me ocupa, pero esta dificultad en parte se explica porque se trata de una escena genérica particularmente sensible a los rituales y ceremonias de cada país. Aspiro, entonces, a dar pautas para describir la escena genérica discurso de asunción en Argentina. Existen, no obstante, ensayos de caracterización que aportan elementos a considerar.

Algunos autores (Chumaceiro, 2006; Chumaceiro y Álvarez, 2008; Chumaceiro y Gallucci, 2008), por caso, catalogan, desde una perspectiva retórica y pragmática, parámetros elementales de la situación de enunciación de esta

escena genérica. Indico los que considero relevantes para mi indagación. Contemplan, en principio, la tipificación básica de los auditorios: los integrantes de la Asamblea Legislativa serían los interlocutores directos y la ciudadanía los indirectos. Asimismo, caracterizan su dimensión performativa: se trataría de un discurso que actualiza un acto legal, pero que implica a la vez un rito de pasaje por el cual se legitima el locutor. Existen, finalmente, rasgos definitorios del contenido proposicional, a saber: género predominantemente informativo, programático (con carácter casi vinculante, pues se debe decir algo sobre el plan de gobierno a ejecutar), modelador (de identidades y representaciones) y orientado a la concertación.

Si bien se puede coincidir con los elementos de este inventario, es necesario –esto es obvio– poner en cuestión la posibilidad misma de considerarlos descriptores que aíslan y dan cuenta de manera acabada de una situación de enunciación, por más ritualizada o institucionalizada que se encuentre, como sucede en el caso en cuestión; se trata, a los sumo, de postular algunas de las tantas restricciones que operan en producción, fijarlas y describirlas con propósitos expositivos. Por mi parte, agregaré otras, surgidas del examen de los materiales. Este será todo mi aporte en este escrito.

La organización retórica de la escena genérica muestra regularidades significativas, más allá de los encabezados y cierres de carácter casi formular. Listo los componentes mínimos que fue posible aislar:

- *Descripción de la situación de locución.* En él, el locutor expone las fuentes legales e institucionales que encuadran y legitiman la toma de la palabra. Sobra decir que la legitimidad no proviene de estos enunciados, sino de los hechos y ordenamientos que ellos mencionan, pero esa mención se mantiene en los discursos presidenciales como si ese refuerzo discursivo de las condiciones de legitimidad fuera un rasgo característico de la escena genérica. Por ejemplo:

En este acto, que en los términos del artículo 93 de la Constitución de la Nación tiene por finalidad la toma de posesión del cargo de Presidente de la Nación Argentina, para el que he sido electo, creo que es necesario poder compartir con ustedes algunas reflexiones, expresando los objetivos de gobierno y los ejes directrices de gestión, para que el conjunto de la sociedad argentina sepa hacia dónde vamos, y cada uno pueda a su vez aportar su colaboración para la obtención de los fines que los argentinos deberemos imponernos por encima de cualquier divisa partidaria. (NK)

Vengo esta tarde a dar cumplimiento al artículo 93 de la Constitución Nacional. Luego de haberse realizado elecciones el 28 de octubre, la fórmula que encabezé junto al ingeniero Julio Cobos, obtuvo más del 45 por ciento de los votos válidos emitidos y, por lo tanto, no corresponde, tal cual ha proclamado esta misma Asamblea Legislativa convocar a una segunda vuelta. En esos términos y en los términos del artículo 97, vengo a tomar posesión del cargo de Presidenta de la República Argentina, el honor más grande que puede tener una argentino o una argentina, ser elegida por sus compatriotas para representarlos. (CFK)

En el discurso del Jefe de gobierno falta este componente. La ausencia puede explicarse por tratarse de distintos niveles institucionales (Presidencia de la nación/Jefatura de gobierno), pero también por estrategias en la construcción de la legitimidad. Si se atiende a las citas, vale observar en ambas la referencia al resultado del proceso electoral. Este énfasis en la palabra presidencial admite una lectura sintomal que reenvía a las condiciones políticas en las democracias latinoamericanas contemporáneas. Las elecciones otorgan legitimidad, pero no necesariamente la confianza de los ciudadanos, confianza que en nuestro ámbito, sobra decirlo, ha padecido una erosión permanente, dando lugar a prácticas encargadas de reforzar la legitimidad (e.g. llamar a elección con mayor asiduidad) (v. Rosanvallon, 2007). El foco de esa erosión parece ser la palabra política. Así, no es sorprendente que ciertos posicionamientos

políticos se caractericen por un trabajo sobre la escena de enunciación tendiente a mostrar y decir, a fin de legitimarse, la insignificancia del habla política. De cierto modo, una paradoja.

- *Zonas de modalidad descriptiva articuladas con zonas de modalidad programática/prescriptiva.* Se hace el balance de una situación del pasado y se habla del futuro bajo la forma de promesas o reglas deontológicas. La particularidad del discurso macrista es que, a diferencia del kirchnerista, no expone los mecanismos o acciones que ocasionarían los objetivos enunciados.

Bajo esta estructura se configura lo que podría aislarse como un tropo de este tipo de textos: *la referencia al pasado inmediato como caos*. Operación argumentativa recurrente en Argentina, propiciada por el ritmo regular de las crisis socio-económicas. Consiste en procurar instaurar en el imaginario colectivo el relato de una situación caótica y de un resurgimiento, del origen de la recuperación, etc. que se iniciaría con el nuevo gobierno (o que se ha iniciado con el gobierno anterior cuando, como en el caso del discurso de CFK, se trata de una continuidad). Este momento también establece un correlato con el futuro, puesto que las representaciones del pasado orientan las visiones del porvenir. Además, se sabe que la situación descrita como caótica funciona como legitimación de medidas gubernamentales, al hacerlas aparecer como inevitables. El discurso de MM mantiene esta lógica narrativa, pero modifica las causas que dieron lugar a la situación; ya no se trata de desaciertos políticos, sino de una degradación de los hábitos. Cito un fragmento:

Para cambiar la cultura del gasto por la cultura de la inversión, debemos dejar bien claro que no es lo mismo trabajar que no trabajar. No es lo mismo capacitarse que no capacitarse. No voy a retroceder frente a los que quieren conservar privilegios, a los que se acostumbraron a la corrupción y al abuso.

En su afán de renegar de lo político en sus discursos, desplaza su vocabulario hacia lo cultural, incluso cuando esboza una edad de oro, evoca, nostálgico, las costumbres de “nuestros abuelos”. La cosa pública es cuestión antropológica, no política.

- *Cierre emotivo bajo la modalidad de una convocatoria.* Otro vestigio de la retórica. Como casi todos los géneros de la política en donde el alocutario es colectivo, las peroraciones de estos discursos de asunción son el momento privilegiado (aunque no exclusivo) del dispositivo para la expresión de la emoción. Estos cierres tienen elementos invariantes de un discurso a otro. Los expongo brevemente.

1. La *convocatoria*. El mismo verbo (“convocar”) es usado en todos los textos. Parece ser un modo de mostrarse conciliador, actitud que, como decía antes, sería rasgo de identidad de esta escena genérica. Parece un reemplazo del tradicional *llamamiento*.
2. La expresión del “sueño”. Enunciación de los deseos para el período que se inicia, expresado generalmente a través del vocablo “sueño”. Transcribo los fragmentos en cuestión.

No he pedido ni solicitaré cheques en blanco. Vengo en cambio a proponerles un sueño. Reconstruir nuestra propia identidad como pueblo y como Nación. Vengo a proponerles un sueño, que es la construcción de la verdad y la justicia. Vengo a proponerles un sueño, el de volver a tener una Argentina con todos y para todos. Les vengo a proponer que recordemos los sueños de nuestros patriotas fundadores y de nuestros abuelos inmigrantes y pioneros. (NK)

Tal vez, estemos un poco más modestos y humildes. En aquellos años soñábamos con cambiar el mundo, ahora nos conformamos con cambiar este nuestro país, nuestra casa. Sé que faltan muchas cosas, sé que tendremos que corregir otras. Estoy convencida de que lo vamos a poder hacer con el esfuerzo y el trabajo de todos los argentinos. (CFK)

Mi sueño es que nuestra generación de dirigentes sea recordada como la que cambió el juego, la que superó la costumbre de los enfrentamientos inútiles y se puso a trabajar unida para sentar las bases del país del futuro, del país próspero e integrado. Espero que junto a esta Legislatura podamos trabajar en ese sentido. Con toda humildad pero con firmeza y con la ilusión del sueño compartido, les pido a todos ayuda y participación. Llegó la hora de poner manos a la obra, de hablar menos y hacer más. (MM)

Este verbo hace referencia a un proceso psicológico y podría ser metáfora que condense la dimensión utópica. Indiquemos que añade fuerza poética y emotiva, aunque, a la vez atenúa el valor compromisorio del macroacto. Se podría decir, al pasar, que, como todas, esta escena genérica organiza la relación de cada nuevo ejemplar textual con los anteriores o, en otros términos, toma su forma a partir de la sedimentación de realizaciones previas. Por lo tanto, la lectura transtextual nos permitiría reconocer, entre otras, una alusión al célebre texto de M. L. King.

3. *Componente autobiográfico*. Alusión a un trayecto personal que se recorta sobre el fondo de una generación (figura de solidaridad e identidad horizontal). Si bien la estructura se mantiene en todos los textos del *corpus*, la orientación temporal es distinta. Transcribo ejemplos:

Formo parte de una generación diezmada. Castigada con dolorosas ausencias. Me sumé a las luchas políticas creyendo en valores y convicciones a los que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada. No creo en el axioma de que cuando se gobierna se cambia convicción por pragmatismo. (NK)

Para terminar, quiero convocar a todos los hombres y mujeres de mi país, a los jóvenes, a los ciudadanos, a las ciudadanas, a las que nos votaron y a los que no lo hicieron, porque en definitiva hoy estamos

representando los intereses de todos, quiero hacerlo también desde mis convicciones, ustedes lo saben, como quien se va, como el Presidente formamos parte y muchos de ustedes también de los que están aquí sentados, que no somos marbianos ni Kirchner ni yo, somos miembros de una generación que creyó en ideales y en convicciones y que ni aún, ante el fracaso y la muerte perdimos las ilusiones y las fuerzas para cambiar al mundo. (CFK)

Mi sueño es que nuestra generación de dirigentes sea recordada como la que cambió el juego, la que superó la costumbre de los enfrentamientos inútiles y se puso a trabajar unida para sentar las bases del país del futuro, del país próspero e integrado. Espero que junto a esta Legislatura podamos trabajar en ese sentido. Con toda humildad pero con firmeza y con la ilusión del sueño compartido, les pido a todos ayuda y participación. Llegó la hora de poner manos a la obra, de hablar menos y hacer más. (MM)

El discurso kirchnerista, como cabe observar, emplea la pertenencia generacional como un modo inscripción en el pasado, en función de un proceso de construcción de sus lugares de memoria. En contraposición, en el discurso de MM esa apelación es parte de una operación más compleja. El enunciado “Mi sueño es que nuestra generación de dirigentes sea recordada como la que cambió el juego”, proyecta en el tiempo el vínculo entre generación y memoria postulado en el discurso kirchnerista. Con otras palabras, el dato generacional lo instala en el futuro, en el espacio de la *memoria del futuro*, no en el pasado.

4. *El exemplum*. Común en el habla política, aquí también se apela a este recurso, para ser más preciso, al de la *imago virtutis* o figura ejemplar que encarna una virtud: se establece una figura de la historia (e.g. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, Belgrano, San Martín, abuelos inmigrantes, etc.) que posee los atributos generales (e.g. voluntad, coraje, etc.) que habría que imitar para ocupar el conjunto que ellos habitan (e.g. el de “patriotas”, “próceres”, etc.). Por ejemplo:

Vengo a proponerles un sueño, el de volver a tener una Argentina con todos y para todos. Les vengo a proponer que recordemos los sueños de nuestros patriotas fundadores y de nuestros abuelos inmigrantes y pioneros. (NK)

Pero creo tener la fuerza para poder hacerlo y además el ejemplo, el ejemplo no solamente de Eva que no pudo, no pudo, tal vez ella lo merecía más que yo, el ejemplo de unas mujeres que con pañuelo blanco se atrevieron donde nadie se atrevía y lo hicieron. Ese era el ejemplo de ellas, de las Madres y de las Abuelas, de las Madres y de las Abuelas de la Patria. Ese era el ejemplo de ellas y también de nuestros próceres, de Mariano Moreno, de San Martín y de Belgrano. (CFK)

El discurso de MM evita, por supuesto, estas figuras. Tal vez sea más apropiado decir que soslaya o minimiza las referencias a la historia. Se podrá argüir que, por su estatuto, el discurso de asunción de un jefe de gobierno no requiere evocaciones que interpelen el imaginario nacional. Ciertamente. No obstante, esa condición admite ser aprovechada como una táctica, la de erosión de la historia, en el marco de una estrategia de diferenciación y oposición con respecto a la discursividad kirchnerista, pródiga en remisiones al pasado. Más allá de esta dimensión polémica, cabe la pregunta sobre la incidencia en esta falta de la amnesia propia del capitalismo tardío (remito, al respecto, al argumento clásico de Adorno, en el cual mercantilización y olvido se equiparan).

5. *El uso de la primera persona.* Los ejemplos anteriores muestran un rasgo enunciativo persistente: la prevalencia de la primera persona del singular en la configuración del enunciador a cargo de la convocatoria de cierre. Este factor requiere numerosas aclaraciones sobre los fenómenos que tienen lugar en el plano enunciativo; en principio, los permanentes desplazamientos, a lo largo del discurso, entre el enunciador individual y los enunciadores colectivos. Tan sólo diré aquí que esta huella se puede vincular a operaciones de índole emotiva a las

que no me referiré aquí, fundamentalmente a instaurar la figura del hombre singular frente a su destino.

6. *El ritmo*. Basado en la anáfora y en la repetición de estructuras sintácticas, el ritmo está al servicio de la fuerza emotiva, funciona como una elocuencia de inclinación apasionada, pertenece a las operaciones usualmente elegidas para la puesta en discurso de la emoción (cf. Tétu 2004: 18). Además, la equivalencia paratáctica conspira contra la construcción de explicaciones. Su lugar es el cierre, donde se produce el llamamiento tradicionalmente destinado a conmover.

Vengo en cambio **a proponerles un sueño**. Reconstruir nuestra propia identidad como pueblo y como Nación. **Vengo a proponerles un sueño**, que es la construcción de la verdad y la justicia. **Vengo a proponerles un sueño**, el de volver a tener una Argentina con todos y para todos (...) **Vengo a proponerles un sueño, quiero** una Argentina unida. **Quiero** una Argentina normal. **Quiero** que seamos un país serio. Pero además **quiero** también un país más justo. (NK)

Sé que faltan muchas cosas, **sé** que tendremos que corregir otras. Estoy convencida de que lo vamos a poder hacer con el esfuerzo y el trabajo de todos los argentinos. También -porque saben, que la sinceridad es uno de mis datos proverbiales- **sé** que tal vez me cueste más **porque** soy mujer, **porque siempre se puede** ser obrera, **se puede** ser profesional o empresaria, pero **siempre** nos va a costar más. (CFK)

Y si el discurso de MM no lo utiliza en su cierre, es porque funciona como principio sintáctico constructivo de *toda* su alocución. Ejemplo:

Respeto es darle a los docentes y a sus alumnos las escuelas adecuadas para que puedan encontrarse y estudiar juntos. **Respeto es lograr** que los **médicos y sus pacientes** tengan lugares y recursos para cuidar la salud. **Respeto es** que la **salud y la educación pública funcionen** bien, **funcionen** para todos. (MM)

El discurso de MM se encuentra permeado por lo pasional. Dice explícitamente, por un lado, pasiones eufóricas derivadas del deseo; por

otro lado, el trabajo sobre la sintaxis y el ritmo hacen de lo emocional un principio estructural. A partir de aquí, es posible plantear hipótesis sobre el valor persuasivo del componente emotivo en los discursos de orientación neoliberal y en los discursos políticos contemporáneos en general.

BIBLIOGRAFÍA

Chumaceiro, I. (2006): “Bolívar en el discurso de toma de posesión de tres presidentes venezolanos”, en Sedano *et al.* (comp.) *Haciendo lingüística. Homenaje a Paola Bentivoglio*. Mérida, Universidad de Los Andes, Colección Cuadernos Lengua y Habla No.3, pp. 645-669.

Chumaceiro, I. y Álvarez, A. (2008): “El discurso de investidura en la reelección de Uribe y Chávez”, *Actas de VII Congreso Latinoamericano de Estudios del Discurso*, ALED.

Chumaceiro, I. y Gallucci, M. (2008): “La noción de *democracia* en los discursos de toma de posesión de Hugo Chávez y Álvaro Uribe”, *Actas de VII Congreso Latinoamericano de Estudios del Discurso*, ALED.

Huyssen, A. (2001): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, FCE.

Maingueneau, D. (1999): “Peut-on assigner limites à l’analyse du discours ?”, en *Modèles linguistiques XX*, fasc 2.

Rosanvallon, P. (2007): *La contrademocracia. La política en la era de la desconfianza*. Buenos Aires, Manantial.

Tétu, J.-F. (2004): “L’émotion dans les médias: dispositifs, formes et figures”, en *Mots* n° 75, París, ENS: 9-19.

Verón, E. (1998): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

RECORRIDOS POR EL UMBRAL: UNA CRÓNICA DE LA EXPERIENCIA-TALLER CON INGRESANTES DE LETRAS

Mariel Bertoni

marielazucena_19@yahoo.com.ar

Rocío Fernández Brizuela

kuria546@hotmail.com

Proyecto de Investigación: Experiencias de Escritura en los Umbrales
Académicos

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Umbral – continuidad/discontinuidad – traducción semiótica – aula/taller –
lectoescritura – consciencia crítica

Resumen

El taller llevado a cabo, en el marco del proyecto, permite un acercamiento al estudiante de Letras - distinto a las relaciones comunes entre el profesor y el alumno -, el cual favorece la percepción y el diagnóstico de las dificultades más recurrentes en las prácticas de escritura y oralidad académicas.

Este trabajo hace hincapié en el ingreso a la carrera, ya que tal evento conlleva ruptura y discontinuidad con respecto a los hábitos comunicativos cotidianos y significa reordenamiento de códigos y sentidos, en función del deseo de inserción y permanencia en la nueva semiósfera académica. En este proceso, las nociones de fronteras, identidades y relaciones contractuales tienen especial relevancia. La experiencia y la vivencia del estudiante de Letras, durante este lapso, resultan el espacio crucial en el que es necesario replantear el vínculo del

texto con el contexto, los actores y los escenarios sociales, a fines de consolidar el estatuto de escritor como uno de los objetivos del aprendizaje de esta profesión.

La situación de riesgo de deserción que atraviesa el ingresante, exige pensar modos de transformación de las rutinas durante la estancia en el umbral e iniciar diálogos que construyan y fortalezcan la recepción y producción de discursos con consciencia crítica, con respecto a los ideales de la Universidad y el perfil del estudiante proyectado en los sujetos.

* * *

Primeras exploraciones

El sujeto universitario se encuentra frente a la situación de umbral, transita un rito de pasaje que instituye un momento de cambio, de salida-entrada a nuevos grupos/carreras/rumbos. Retomando el concepto de Van Gennep, refiere Klein:

Las sociedades se caracterizan por su discontinuidad y el rito de pasaje buscaría recomponer el orden social que es puesto en juego después de cada nueva etapa del ciclo biológico del hombre. Todas las sociedades ritualizan y marcan públicamente momentos críticos, de transición, por los que atraviesa el individuo a lo largo de su vida en el seno de una comunidad (Klein; 2007)

De este modo, al analizar la situación particular que atraviesa el sujeto universitario -no solamente de nuestra carrera-, advertimos notables dificultades con la lectoescritura. Éstas resultan paradójicas al momento de referirnos a estudiantes de Letras, ya que pareciera un contrasentido que éstos no puedan alcanzar un nivel de reflexión sobre su propio lenguaje.

Por ello, cabe pensar que el sentido común está acostumbrado a ponderar la escritura en su plano meramente instrumental, como bien explica Alma Bolón (citando a Authier Revuz), con la desacertada propensión a creer que entre la

función referencial y la función metalingüística hay un camino bifurcado cuyas opciones son exclusivas, olvidando la tercera posibilidad de convergencia y acumulación que nos permite la reflexión simultánea acerca de *cómo* se dice lo *que* se dice (Cfr. Bolón; 2002).

Inicio del recorrido

Este espacio comienza a desarrollarse hacia fines del ciclo lectivo 2009 y continúa en proceso de consolidación, a partir de las reflexiones, autocríticas y ajustes que resultan indispensables a medida que avanzamos en las prácticas y ponemos a prueba distintas estrategias de intervención.

De manera general, acerca de las problemáticas puntualizadas y las actividades desarrolladas en los primeros encuentros con los estudiantes, destacamos las siguientes: recuperación y análisis de producciones escritas desaprobadas (interpretación de consignas y correcciones, rescritura y autoevaluación); comprensión del sentido y la importancia del paratexto (análisis de textos de circulación mediática y elaboración de paratextos en producciones propias); revisión de las nociones de coherencia y cohesión (discusión de conceptos y lectura entre pares para identificación de errores en la producción del compañero); reflexión metalingüística y metadiscursiva (ejercicio de la mirada autocrítica, conversación y puesta en común de opiniones acerca de las exigencias del ámbito universitario, reconocimiento de problemas de adecuación, vocabulario impertinente, vicios de oralidad, desatención del espacio de circulación, características de los destinatarios e instancias de recepción); etc.

De esta manera, al concluir esta primera etapa, dimos lugar a los concurrentes quienes pusieron de manifiesto sus apreciaciones acerca de la experiencia, y nos hicieron saber que las actividades realizadas resultaban todavía insuficientes, que aún quedaban temas por abordar y cuestiones para seguir trabajando. Por ello, a partir de la puesta en común de las distintas comisiones con las que cuenta el taller, y en función de las evaluaciones parciales, el equipo de

trabajo que conforma este proyecto decidió reanudar la propuesta durante el ciclo 2010.

Por último, de las reflexiones finales surgidas entre las coordinadoras, insistimos en la ventaja que nos ha significado el trabajo con un grupo reducido, y creemos haber percibido algunos cambios positivos en las prácticas lecto-escritoras de estos alumnos. A propósito de aquéllos que han comenzado el taller pero lo han abandonado, a partir de las conversaciones entabladas con los asistentes, hasta el momento, conjeturamos que la inconstancia y deserción está relacionada con el carácter voluntario y gratuito de este espacio, en el sentido de que la falta de acreditación como requisito ineludible para el cursado de la carrera induce al estudiante a poner en cuestión su valor y optar, en cambio, por destinar este tiempo al estudio de las cátedras calificadas como tal.

Finalmente, de las autocríticas y ajustes en nuestra dinámica de trabajo, destacamos que ésta es una experiencia nueva y difícil de llevar adelante con efectividad y solvencia; pues no se trata de una clase tradicional en la cual contamos con un programa estable, tácticas conocidas y modalidades de evaluación estandarizadas. En este momento, viene al caso la definición de taller que propone Klein al referirse al escritor universitario:

[es un] ámbito en el que se lee, produce y reflexiona sobre los textos propios y los ajenos... no se funda en la exposición que un docente realiza frente a los estudiantes sino en la dinámica interactiva o dialógica entre estudiante y docente... (Ob. Cit.).

Por cierto, durante el desarrollo de cada encuentro, conservamos un margen del pizarrón en blanco destinado a agendar lo que el ingresante logra identificar y expresar como carencia, obstáculo o debilidad. Pero este margen significa para nosotras mucho más que una agenda abierta, ya que también representa la cuota de azar e imprevisibilidad con la que debemos contar toda vez que nos encontramos con estos estudiantes.

Zona de tránsito

De acuerdo con los registros de los encuentros previos, el análisis del corpus de producciones de los estudiantes archivado desde el año pasado y las actividades exploratorias de las competencias lecto-escritoras de los ingresantes presentes, señalamos como impostergables los siguientes temas: ortografía, redacción, adecuación, vocabulario, oralidad, coherencia y cohesión, paratextos, técnicas de estudio, discurso referido, formatos académicos, etc.

Por otra parte, resulta interesante compartir aquí algunas de las reflexiones expresadas por los mismos ingresantes acerca de lo que juzgan problemático a la hora de producir un texto en la Universidad. Por ejemplo, una de las conclusiones a las que ha arribado el grupo, luego de un intercambio de opiniones, puede representarse, en palabras de los estudiantes, “como un triángulo entre *lo que yo quiero, lo que debe ser y lo que al profesor le gusta*”.

De este modo, el diálogo entre los talleristas, nos ha permitido compartir algunas intervenciones que han resultado exitosas, como es el caso de la actividad de escritura espontánea. Por eso, las primeras producciones están compuestas por – además de los trabajos prácticos de cátedra que los ingresantes traen al taller para análisis de errores y autocorrecciones – textos escritos espontáneamente a partir de una propuesta que ponía a prueba la estimulación creativa del discurso contra fáctico. Así, los estudiantes debían identificar un hecho de su trayecto por la carrera en el cual reconocieran una experiencia que quisieran modificar, luego de la pregunta: ¿cómo hubiera sido si...?

A partir de esto, las siguientes actividades estuvieron pensadas en base a este material. El uso del seudónimo y la lectura en voz alta fueron el primer paso para un reconocimiento sin culpa de los errores y la puesta en marcha de estrategias de rescritura y optimización del texto; en esta ocasión, focalizando en el paratexto y la importancia de los elementos paratextuales en la construcción del sentido.

De acuerdo con los temas subrayados en los apuntes del diagnóstico, preparamos otra actividad de producción, esta vez, tentando establecer un puente

entre el placer literario y la lecto-escritura académica, buscando solidaridad entre la función poética y la función metalingüística. En este punto, cabe aclarar que cada reunión se planifica acorde al proceso y a lo que la experiencia pone en escena, ya que las cuestiones de lírica fueron traídas al aula por algunos estudiantes que cursan las Literaturas del segundo año de la carrera (que aún consideramos umbral de ingreso), lo cual intentamos articular con los problemas de silabeo y acentuación señalados por todos los ingresantes dentro de las falencias generales de ortografía.

Además, hay que decir que la continuidad de los encuentros semanales ha ido facilitando el diálogo entre los ingresantes y las coordinadoras, y notamos que es posible crear y sostener un clima de trabajo cooperativo y ameno. De todos modos, el taller se encuentra en pleno desarrollo y estas observaciones son, por supuesto, parciales y provisionarias.

Proyecciones

En lugar de conclusiones preferimos mencionar propósitos, ya que estos comentarios todavía no superan la categoría del simple relato de experiencia y aún nos encontramos configurando el marco teórico y los fundamentos prácticos de este proyecto que está destinado principalmente al ingresante que transita con turbulencias el umbral académico.

Dicho esto, centramos nuestro interés en esa importante franja de la población universitaria que no logra atravesar con éxito el primer año y acaba por traducirse en cifras numéricas que exponen los niveles de deserción en nuestra carrera.

Respecto de este problema, creemos que es necesario iniciar la reflexión desde el lugar que propone Emilia Ferreiro cuando expresa:

Durante décadas hemos escuchado expresiones tales como *lucha contra el analfabetismo*, lenguaje militar que caracteriza, además, a quienes son rechazados por el sistema escolar como *desertores*. Este lenguaje militar sugiere un enemigo a vencer, y el desliz desde el abstracto

analfabetismo hacia el concreto *individuo analfabeto*
como enemigo visible es casi inevitable...(Ferreiro; 2001)

De esta manera, ponemos el acento en esta idea de desliz hacia el concreto individuo, pues pretendemos un análisis de los textos representativos del umbral de ingreso, planteado en términos de discurso, esto quiere decir considerando al sujeto de la escritura inscripto en la dinámica de nuestra particular semiosfera académica.

A partir de esto, advertimos que es posible hallar nuevos modos de intervención, crear situaciones de aprendizaje que resistan a los hábitos comunicativos cada vez más despersonalizados de la esfera universitaria e iniciar la búsqueda del sentido de lo escrito por uno para otro con probabilidades de retroalimentación constructiva.

Sin dudas, se torna imperante revisar los contratos pedagógicos en el ámbito de la Facultad, ya que al resguardar ésta los códigos de socialización pertinentes a las organizaciones centrales, estructurantes y vinculadas al espacio de la norma, instituye el diálogo asimétrico y todos los faltantes en la comunicación que esto genera. Más aún, en el campo académico es común ver prácticas cada vez más afianzadas dirigidas a la cristalización del texto en modalidades del discurso que excluyen al sujeto de la enunciación y favorecen, como dice Pêcheux, un sujeto del enunciado que emula al fantasma sistémico del lenguaje de la ciencia, con el cual cimentamos los efectos de certeza, coherencia y estabilidad del saber formalizado (Cfr. Pêcheux; 1990).

Sin embargo, como bien explica Bolón (citando a Benveniste), “el lenguaje no ocupa... la misma posición de exterioridad que ocupan, con respecto a su usuario, un martillo o una computadora... Interior y exterior al individuo, el lenguaje lo rodea y lo habita” (Ob. Cit.). Por ello, reconocer que la materialidad perceptible de lo dicho conlleva una palabra que proviene de un yo y está destinada a un tú, significa asumir un discurso situado donde los ruidos en el

círculo son responsabilidad de ambas partes y donde la primacía de los desaciertos debe incumbirnos e implicarnos a todos.

BIBLIOGRAFÍA

Bolón, A. (2002): *Pobres palabras. El olvido del lenguaje. Ensayos discursivos sobre el decir*. Montevideo, Universidad de la República.

Ferreiro, E. (2001): *Pasado y presente de los verbos “leer y escribir”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Klein, I. (2007): *El taller del escritor universitario*. Buenos Aires, Prometeo.

Pêcheux, M. (1990): *O discurso. Estructura ou Acontecimento*. Campinas, Pontes Editores.

**EXPLORACIONES: DISCURSO LETRADO, MEDIACIÓN Y AUTORÍA.
PROCESOS DE LECTOESCRITURA EN LAS ESCUELAS
SECUNDARIAS DE LA PROVINCIA**

Mariel Bertoni

marielazucena_19@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Lectoescritura – concepción pedagógica – textualidad escolar – autor - contexto de producción

Resumen

Para el abordaje de la problemática de la enseñanza de la comunicación escrita en la educación secundaria, consideramos que resulta fundamental la contextualización de los discursos pedagógicos vigentes en nuestra provincia. Para ello, es central la figura del especialista en Letras como productor de textos, el rol del profesor de Lengua en cuanto mediador entre el discurso especializado y el lenguaje cotidiano, y la experiencia significativa con el alumno como sujeto demandante de estrategias de recreación del sentido en las tramas textuales contemporáneas.

Por eso, la recuperación de la memoria y su puesta en discurso resulta fundamental para re-pensar intervenciones pedagógicas, pues las intenciones que se explicitan en los diversos materiales escolares entran en posicionamientos claros y relaciones de centro-periferia con respecto a la identidad local/regional.

La relación entre el individuo y su entorno es un problema para la alfabetización; la mayoría de las veces, el alumno se enfrenta al discurrir de la

escritura como un otro que no logra abarcar su contexto de producción y que deviene no participante de subjetividad. De modo que para comprender los procesos de alfabetización en la escuela secundaria, es preciso reflexionar críticamente sobre los roles enunciativos escenificados desde los manuales y compilaciones.

* * *

En principio, hay que decir que el tema “discurso letrado” (y su presupuesta materialización en los “textos escolares”), enunciado sin más delimitaciones, parece casi imposible de asir en toda su complejidad, pues el manual para la clase existe desde la didáctica de Juan Amos de Comenio y aparece universalmente vinculado a la enseñanza, como un aspecto casi ubicuo en toda organización con fines educativos, de la especificidad que fuese (Cfr. Carbone; 2003).

Por ello, es necesario aclarar que los parámetros que han guiado nuestra búsqueda tienen que ver con la pertenencia al campo de las Letras, la intención didáctica, el destino escolar, la especificación del nivel educativo secundario o medio y el propósito de publicación y circulación en la provincia. Asimismo, con respecto a los problemas metodológicos relacionados con la escasa bibliografía y documentación, cabe anticipar que este trabajo tiene más bien el tinte de una tarea de sondeo en la cual establecemos relaciones absolutamente conjeturales. De esta manera, presentamos un panorama general donde priorizamos la lectura exploratoria, puntualizamos enunciados metadiscursivos y contractuales y complementamos nuestro análisis con datos de entrevistas a actores sociales involucrados.

Dicho esto, señalaremos que Misiones se consolida como provincia en el año 1953, aunque este espacio geográfico ha sido poblado mucho tiempo antes y ha formado parte de los primeros proyectos educativos de la Nación desde

principios del siglo XX - como lo atestiguan, entre otros acontecimientos, la creación de la Escuela Normal en 1909 y del Colegio Nacional en 1917 – en continuidad con los cuales se sostienen determinadas prácticas. Por lo tanto, un trabajo de recuperación de los discursos que han circulado, desde que existe la institución escolar en Misiones, demanda asumir un contexto complejo, conflictivo y a veces contradictorio, en el cual coexistieron durante varios años al menos dos sistemas educativos, concebidos en el marco de políticas – nacionales y provinciales, respectivamente – con características distintas (Cfr. Zoppi, A. & Dubovitzky, P.; 2008).

En este contexto, el primer antecedente que debemos registrar, es la “*Antología Hispano-Americana. Cuentos, artículos, poesías y autógrafos*”, del año 1906, de Dña. Clotilde Mercedes González de Fernández Ramos. Anterior, incluso, a la Escuela Normal, este material está concebido para ella y los jóvenes que han de continuar en la educación, finalizados los estudios primarios.

En el prólogo, expresa Ernesto Quesada:

Nada parece más sencillo, a primera vista, que confeccionar un libro de lectura para las escuelas... Y, sin embargo, nada es más difícil que practicar esta selección, porque una antología escolar debe responder a tendencias definidas y obedecer a determinado criterio pedagógico: criterio muy diverso del que preside a una antología general, destinada al grueso público... (Quesada en González de Fernández Ramos; 1906)

Ahora bien, nos interesa plantearnos aquí ¿cuáles fueron estas “tendencias definidas” y el “criterio pedagógico” al que alude el autor? Evidentemente, podemos tomar como referencia un primer período de 1881 a 1953, en el cual nuestra provincia funcionó como Territorio Nacional. Durante estos años, en el país se creaba y se extendía el sistema nacional de educación pública, basado en los lineamientos contenidos en la ley 1420 de 1884. Más adelante, prosigue Quesada de esta manera:

Cada país, según sus modalidades de tradición, composición etnográfica y de situación geográfica, tiene diversos ideales que conviene grabar en el ánimo de los jóvenes, para que, cuando

lleguen a hombres tiendan a ellos y hagan así converger, sin
apercibirse siquiera, el esfuerzo de todos en una misma
dirección, impulsando de ese modo el progreso de la patria...
(Ob. Cit.)

Entonces, las palabras del autor deben leerse en este contexto. La institución educativa en Misiones, todavía incipiente, se encuentra enmarcada en los ideales pedagógicos forjados por el proyecto de Estado Nación.

Misiones se considera provincia desde el año 1953. No obstante, aún a partir de la Constitución Provincial de 1958 – en la cual se declaran los primeros principios para la educación– el devenir del sistema educativo, entre las sujeciones nacionales y las necesidades regionales, sigue siendo azaroso por varios años, pues la transferencia de las instituciones educativas a la Provincia se lleva a cabo recién en 1978 para las escuelas primarias, y en 1993 para las escuelas medias y superiores, de acuerdo con la definitiva federalización de la educación cristalizada en la Ley Federal de Educación del mismo año. Todo lo cual pone de manifiesto un proceso lento, durante el cual la definición de la especificidad de “lo provincial” se abre paso lentamente por entre las tradiciones, que todavía persisten, de la etapa civilizatoria.

El hecho es que, aparentemente en todas las materias de la enseñanza media, surge un conflicto difícil de resolver: el de dar efecto a uno de los principios enunciados en la Constitución Provincial, según el cual la educación “será de carácter fundamentalmente nacional y específicamente regional, y tendrá como finalidad capacitar para dar satisfacción a las necesidades individuales y colectivas de la vida real...” (Constitución Provincial; 1958). Pero, ¿qué es lo “específicamente regional”? ¿Cómo es esa “vida real” que se intentará no desatender desde que se tiene autonomía en el gobierno de la educación en la provincia?

Hacia la década del ‘80, veremos surgir y proliferar una rica producción de textos escolares que, en nuestro campo, dicen mucho respecto de la autodefinición del habitante de Misiones, la construcción y el fortalecimiento de la identidad del

hombre misionero y la representación del contexto sociocultural del estudiante de las escuelas de nuestra provincia. De acuerdo con nuestras exploraciones, podemos mencionar, en orden cronológico, estos materiales:

- 1980: “Misiones a través de sus poetas”. Silvia Giménez Giorio de Colombo.
- 1985: “Cuentos Regionales Argentinos”. Olga Zamboni & Glaucia Sileoni.
- 1989: “Antología para Lengua y Literatura 1, 2 y 3”. Graciela Bertoni, María Teresa Espinosa, Carmen Herheluk y Julia Perasso.
- 1990: “Carpeta para análisis literario y actividades complementarias para el ciclo básico del nivel medio”. José Boichuk, Raúl Gamarra, Lía Micolis y Glaucia Sileoni.

De esta manera, la serie de textos que componen las publicaciones de la década del ‘80 ponen en relieve un discurso que no podemos dejar de ponderar en lo que concierne a la definición de lo que, desde entonces, se entiende como “propio” o “local”. Con orientaciones radicalmente distintas de las que observábamos en la primera antología del año 1906, los textos escolares de esta época alegan cuestiones como éstas:

Toda MISIONES, SU NATURALEZA SEDUCTORA, su historia, su gesta; las costumbres lugareñas, las tradiciones; todos los matices que hacen del misionero un argentino con individualidad y características propias, definitorias de su idiosincrasia, dentro de nuestra patria grande; son fuente inagotable de inspiración para la pluma literaria... (Giménez Giorio de Colombo; 1980)

Sin dudas, una de las obras más representativas de este proceso de provincialización de la enseñanza en el campo de las Letras es la “Antología de Cuentos Regionales Argentinos” de 1985, en la cual Olga Zamboni y Glaucia Sileoni analizan varios de los puntos en que Misiones se constituye – en palabras de las autoras - como “una *unidad* dentro del país con un perfil peculiar”; las características del espacio geográfico que comprende la región del Litoral, un paisaje que “determina en gran medida la vida de estas provincias, la idiosincrasia

de sus habitantes, sus actividades productivas...” y el problema sociolingüístico, que estará presente en todas las obras locales venideras.

Además, en este libro, a la vez que se defiende la idea de “una conciencia integradora” de lo regional - para poder comprender la importancia de, por ejemplo, Horacio Quiroga en nuestra provincia - se expresan algunos de los argumentos que por aquella época dirigían la mirada de los intelectuales interesados en la educación hacia la circunstancia real de los sujetos del aprendizaje de nuestras escuelas:

Es nuestro deseo contribuir a un mejor conocimiento de *lo regional...*

El escritor, por su calidad de ‘testigo de su tiempo’ y voz que encarna, responsable y comprometidamente, el sentir y las circunstancias de su medio es quien, a través de su arte, ayudará al lector a descubrir los *rostros* de la realidad que conforman.

Partir del arraigo al medio... es el modo de acceder sobre bases firmes a esa *unidad* mayor de lo humano – universal. (Zamboni & Sileoni; 1985)

Con respecto a los tres tomos de la “Antología para Lengua y Literatura” del año 1989, habría que mencionar que existió, por aquellos años, un Fondo Editorial Educativo desde el cual se impulsaron estos proyectos destinados a las escuelas. Como podemos observar en la fundamentación del libro, se hace referencia a “una línea educativa iniciada desde hace años en materia de regionalización...” y se señala una transformación curricular (formalizada por Resolución N° 85 del año 1976), en la cual “se concretó la regionalización de la enseñanza de Historia, Geografía y Ciencias Biológicas...”, de manera que “esta antología es continuación de esa línea...”

Además, acerca de los motivos que dieron lugar a esta selección de textos y los enfoques que se proponen, podemos leer:

...para dar una positiva respuesta al problema que, año a año, se presenta en el aula: la imposibilidad cada vez más acentuada de que todos los alumnos cuenten con un texto de lectura.
(...)

En cuanto a los autores, se han tomado no solamente los habituales en las antologías escolares, sino también aquellos de menor difusión, pero de trascendencia regional y nacional. En cuanto a la temática se ha privilegiado lo social, teniendo en cuenta la problemática del hombre inserto en su comunidad, protagonista y artífice de la cultura, desde su ámbito regional enmarcado en lo nacional y americano... (Bertoni, Espinosa, Herheluk y Perasso; 1989)

Es decir, no solamente contamos ya con una observación directa de la problemática de las escuelas reales a las que se dirige el producto, con la presencia del contexto en el texto, sino también con una representación del ámbito regional – pocos años atrás conceptualizado y plasmado en las antologías anteriores -“enmarcado” en lo nacional y americano, en una visión concéntrica de la realidad sociocultural.

A modo de conclusión parcial y provisoria, una vez puntualizados estos momentos significativos en la composición del discurso pedagógico de la provincia y en las diversas orientaciones asignadas al texto escolar, este trabajo sigue proyectando el análisis del uso del manual en el colegio y el lugar de la autoría del especialista, el profesor y el alumno de Lengua en Misiones.

En función de esto, las entrevistas con los docentes acerca de los materiales con los que cuentan las bibliotecas de las escuelas, nos sugiere establecer un punto crucial en toda esta problemática, el cual tiene que ver con la auto-expropiación del estatuto de escritor por parte de quienes enseñan y aprenden Lengua y la carencia de una visión reflexiva y crítica de las prácticas y los discursos instituidos.

Durante todo este trabajo de exploración, algunas de las inquietudes que los docentes no han dejado de señalar, han sido la predominancia cuantitativa de manuales y antologías provenientes de la Nación que –si bien tienen un valor importante y son muy útiles en el cotidiano transcurrir de las clases – conllevan en sus contenidos una concepción, si no centralizada, demasiado universal de la cultura. Existe un mercado editorial progresivamente afianzado, durante años, que pone en primer lugar la estética del libro, dejando de lado la importancia de la

lengua efectivamente hecha discurso, con significado contextual, valor pragmático y pertenencia a sujetos reales con memoria y proyecciones compartidas.

En síntesis, no basta pensar en la escritura como un mero producto o artificio tecnológico, sino que la recuperación de la experiencia significativa para el individuo que escribe es de suma importancia, por lo cual el hincapié en la contextualización espacial remite a la posibilidad de reacomodamiento de la praxis en el discurso escrito.

BIBLIOGRAFÍA

Bertoni, G. / Espinosa, M. / Herheluk, C./ Perasso, M. (1989): *Antología para Lengua y Literatura I, II y III*. Posadas, Fondo Editorial Educativo. (Incluye Propuestas Didácticas)

Boichuk, J./ Gamarra, R./ Micolis, L./ Sileoni, G. (1990): *Carpeta para análisis literario y actividades complementarias para el ciclo básico del nivel medio*. Posadas, Ediciones Montoya.

Carbone, G. (2003): *Libros escolares. Una introducción a su análisis y evaluación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giménez giorio de colombo, S. (1980): *Misiones a través de sus poetas*. Posadas, Editorial e Imprenta Guaraní.

González de Fernández Ramos, C. (1906): *Antología Hispano-Americana*. Buenos Aires, Talleres de la Casa Jacobo Peuser.

Zamboni, O. & Sileoni, G. (1985): *Cuentos Regionales Argentinos*. Buenos Aires, Colihue.

Zoppi, A. & Dubovitzky, P. (2008): *Los orígenes del perfeccionamiento docente institucional en Misiones*. Posadas, El Autor.

ESTRATEGIAS DE INTERPELACIÓN A LOS LECTORES EN REVISTAS DE ACTUALIDAD

María Elena Bitonte

mariabitonte@hotmail.com

María Sofía Vassallo

msofiavas@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas *en papel* y en soporte *digital*

Director: Dr. Oscar Traversa

Co-directora: Carla Ornani

IUNA, Crítica de Arte, Rs/ 34/0077 (2009-2010)

Palabras clave

Operaciones – interpelación – modalidades enunciativas – papel – digital

Resumen

El propósito de esta presentación es comparar las estrategias de interpelación a los lectores puestas en juego en las tapas de revistas de actualidad, *Noticias* y *Veintitrés*, en sus versiones en papel y digitales. Haremos foco en las transformaciones producidas en la transposición de una tapa de revista de papel al soporte digital y las consecuencias que trae aparejado dicho pasaje sobre el contrato de lectura de cada medio. Se trata de averiguar si el cambio de dispositivo modifica las operaciones de construcción de colectivos.

* * *

Introducción

Nuestro propósito es identificar y comparar las distintas operaciones de interpelación a los lectores de las revistas Noticias y Veintitrés en sus versiones en papel y digitales. Entendemos por interpelación el acto por el cual se apela al destinatario de un discurso. No se trata simplemente de evocarlo sino, como dice Buenfil Burgos, la interpelación consiste básicamente en “la operación discursiva mediante la cual se propone un modelo de identificación a los agentes sociales a los cuales se pretende invitar a constituirse en sujetos de un discurso”. La tapa o portada de papel y la *front page* o *home* digital son espacios privilegiados para analizar dichas operaciones porque constituyen puntos cruciales del vínculo entre los medios y sus lectores, en los que, en gran medida, se sintetizan las dimensiones fundamentales del contrato de lectura. Las tapas de papel son, como lo señalaron Steimberg y Traversa, el lugar “por donde el ojo llega al diario”. No necesariamente ocurre lo mismo con la *home* pero de cualquier manera, en ambos casos se trata de espacios en los que se condensan representaciones fundamentales acerca del propio medio, sus lectores y los tipos de vínculos previstos entre ambos.

Las tapas de papel de Noticias y Veintitrés tienen un formato muy semejante (imagen y título central, recuadro superior e inferior, foto ángulo superior derecho). Las tapas de la edición en papel de Noticias no siempre presentan figuras de actualidad sino figuraciones que remiten a ideas o problemáticas relativamente complejas para un lector inadvertido. En todo caso, siempre prevalece una articulación argumentativa entre la imagen y los títulos. Cuando se trata de fotografías de personajes, estas corresponden a lo que Verón denominó “retórica de las pasiones”, es decir, imágenes que exhiben rostros cuya expresión demuestra, por analogía, que la situación descripta en el título se corresponde con la realidad. Cuando se trata de una construcción, en cambio, se recurre a la digitalización de imágenes para crear composiciones a partir del uso ingenioso de colores, *inserts*, fundidos con símbolos, emblemas, transposiciones de arte, intertextualidad y otras marcas que constituyen verdaderos índices

comentativos. Se convoca así, a un lector capaz no sólo de advertir estos indicios, sino también, de descifrarlos e incluso, de disfrutarlos. Por su parte, las tapas de la edición de la revista Veintitrés en papel, en general, se organizan en torno a la foto de uno o varias personalidades de la actualidad nacional cuyos ojos se encuentran con los del lector, lo miran, y esta mirada en sí misma constituye una interpelación. Se trata de un enunciado en el que, con Jakobson, prevalece la función fática, cuyo objetivo es establecer y restablecer la conexión indicial desarrollada por Peirce, entre los cuerpos de papel y los de carne y hueso. Sumado a esto, los títulos de las tapas de Veintitrés apelan a un horizonte de saberes y valores ampliamente compartidos y señalan con precisión, ponderan y jerarquizan los temas. En este sentido, y en comparación con las tapas de la revista Noticias, las de Veintitrés, aunque a veces usan recursos técnicos para la construcción de las imágenes de tapa, estas implican un menor grado de presuposición y hay una función referencial más claramente marcada, con indicadores que permiten identificar sin dificultad al sujeto o acontecimiento en cuestión.

En el caso de las *homes*, tanto en Veintitrés como en Noticias, estas habilitan diferentes modos de participación de los lectores que, considerando las amplias posibilidades del dispositivo, resultan muy restringidas. En la *home page* de Veintitrés, todas las notas se pueden votar y, cuando uno accede al contenido de cada una, aparecen los *rankings* de las noticias más leídas y las más votadas. Hace pocos meses, el sitio de Veintitrés habilitaba espacios de comentarios de los lectores en relación a cada nota. Pero se fueron cerrando progresivamente hasta quedar limitados al voto. En la *home* de Noticias aparecen ciertos recursos que permiten la interacción, como por ejemplo, el buzón de denuncias o el blog del lector. Este último espacio resulta bastante limitado, no es actualizado y sólo muestra comentarios elogiosos.

En ninguna de las dos revistas hay reproducción textual de la tapa papel a la digital. Siempre hay paráfrasis y pese a que es más abarcativa, no da cuenta de todas las secciones de la versión papel. En el caso de la *home* de Veintitrés, las fotos que corresponden a la nota central del número muestran a los personajes

retratados en sus lugares de trabajo, en acción. Sus miradas no se encuentran con la del lector, como ocurre con las de los mismos personajes en la tapa de papel. En ambos casos, algunas de las notas no están completas en la versión digital y remiten a las revistas impresas. En este sentido, las revistas digitales dirigen el tráfico de navegación a la versión en papel.

Características de los contratos de lectura. Modalidades de la construcción del vínculo

El modelo Antoine Culioli (1985) distingue cuatro tipos de modalidades enunciativas: La Modalidad 1, la *aserción* afirmativa y negativa, es la de los enunciados no marcados, asumidos por Ego pero proferidos (validados) desde lo que podría describirse como una racionalidad universal. La Modalidad 2 corresponde a lo *necesario* y lo *posible* y la Modalidad 3, *valorativa*, está centrada en la “subjetividad”. Aunque siempre en el marco de la co-enunciación, estas tres modalidades parten de Ego que asume -implícita o explícitamente- la validación de sus enunciados y desde ese punto de localización, lo hace partícipe a Alter. Esto las diferencia de la Modalidad-4, la relación *inter-sujetos*, que son “compelentes”, es decir que al ser proferidas por el enunciador abarcan en su propia enunciación al co-enunciador y lo hacen co-responsable.

Examinemos una tapa de la revista Noticias (del 14 de mayo de este año) en el formato papel:



El título principal, ubicado en la parte central de la página, en grandes letras negras mayúsculas, es un enunciado con sujeto expreso, mantiene la modalidad asertiva y a juzgar por el pronombre interrogativo “cómo”, genera la expectativa de que en el interior de la nota se describirán los hechos que anuncia. Con esto, el lector, parece encontrarse con el vínculo pedagógico y una pretendida distancia objetiva. Sin embargo si consideramos los otros elementos de la tapa (volanta, copete, imagen) notamos que hay marcas que revelan no sólo una injerencia muy activa del enunciador sino un llamado a un co-enunciador que será invitado a realizar una serie de operaciones no tan simples como podría suponerse inicialmente. Por ejemplo, en una rúbrica final en línea transversal, en mayúsculas rojas, irrumpe la primera persona: **Robo para la korona**. ¿Quién toma a cargo esta enunciación? Evidentemente, no el enunciador. Tampoco el destinatario. La incógnita se desplaza al interior de la nota. Pero hay allí un indicio: el desplazamiento de la letra inicial del nombre Kirchner a otra palabra que comienza con el mismo sonido señala al beneficiario del robo a través de una operación metonímica. No es un dato menor el hecho de que el título remite al de un libro publicado por Horacio Verbitsky en 1991, en el que pone al descubierto

una serie de maniobras de corrupción perpetradas en la época de privatización de empresas en Argentina. Dicho libro se hace eco de la frase atribuida a José Luis Manzano, empresario y ministro del Interior durante la gestión menemista, quien justificaba de ese modo que el producto de los actos de corrupción no eran para él sino para el presidente Menem. Más allá de lo anecdótico, siendo huella de otro discurso previo, la operación intertextual que lleva a cabo la tapa de la revista produce un “efecto de reconocimiento”, constituye otra forma de interpelación en tanto que provoca la activación de enunciados que forman parte de cierta memoria compartida.

El titular se desarrolla sobre la base de una imagen fotográfica que puede identificarse como un sobre o bolsa de papel madera marrón. La revista toda se traviste nada menos que de envoltorio de las supuestas coimas. Con esto, toma partido y en un gesto irónico, se convierte en aquello mismo que pretende denunciar. En suma, los enunciados visuales y verbales de la tapa encubren juicios valorativos que sólo pueden ser interpretados en forma intersubjetiva.

De modo que, aunque la estrategia dominante (pedagógica) pone distancia, el co-enunciador se ve interpelado en la medida en que el enunciador lo invita a asumir operaciones muy complejas (realizar inferencias, responder preguntas, resolver enigmas, reponer elementos faltantes, implícitos, presuposiciones, intertextualidad, etc.) apelando a la movilización de un universo de saberes previos (Modalidad-4). Este conjunto de conocimientos y valores compartidos entre enunciador y co-enunciador consolida la construcción de un vínculo de complicidad cultural, política e ideológica y orienta la dirección de la lectura.

Si atendemos a los elementos de la *home*, se comprueba que, desde las distintas secciones, Noticias también enuncia desde una distancia pedagógica y moral con respecto al destinatario, de forma coherente con la versión en papel, aunque de una manera más directa.

Comparemos ahora, el siguiente título de la versión digital de Noticias del 14 de mayo de 2010, con la tapa en papel revisada anteriormente (imagen). En la versión digital, la mención del presidente Chávez es elidida. Pero será repuesto

visualmente en la fotografía. “Robo para la korona”, se anticipa, tomando el lugar de la volanta. El título principal se simplifica (se resume) y el copete desarrolla más clara y ampliamente lo que será el contenido de la nota, mencionando los nombres de dos funcionarios del gobierno implicados y aludiendo a una reunión. De este modo, se facilita la reposición de elementos no expresados en la tapa de papel. En el interior de la nota quedará sugerida la atribución del “robo” a algunos empresarios vinculados al gobierno. En cuanto a las imágenes, en lugar del sugerente sobre de papel madera, la foto que aparece en la cabecera de la *home* muestra a la presidenta Cristina Fernández, Hugo Chávez y Néstor Kirchner posando abrazados y riendo, lo que connota cercanía y complicidad. Se advierte, así, un notorio empobrecimiento de los recursos desplegados en la tapa en papel. En suma, mientras que la versión papel exige un trabajo de tipo *argumentativo* por parte del lector, la versión digital prefiere la sencillez, estableciendo relaciones de carácter más llano, digamos, *constativas*.

Pasemos ahora a *Veintitrés*. De diferentes maneras, tanto en las tapas de papel como en las *home*, Veintitrés alude a un colectivo de identificación peculiar. Tomemos, por ejemplo, el siguiente enunciado que aparece en la tapa de papel de Veintitrés: **“Enigma Tinelli: por qué lo criticamos, pero no podemos dejar de verlo”**. Este título presupone un Ego y un Alter unidos por los sentimientos encontrados de crítica y adicción a Tinelli. Por su parte, en el título de la *home* (que coincide con el de la nota en el interior de la revista) se ve la siguiente reformulación.

POR QUÉ RESULTA IRRESISTIBLE EL "ESPANTOSO" TINELLI

Te amo, te odio, dame más



★ Votar

ESPECTÁCULOS / El progresismo lo cuestiona, pero el rating demuestra que ese sector mira el programa. Las razones de un enigma que lleva veintiún temporadas de éxito.

Hay claramente aquí dos voces diferentes: la que se pregunta “por qué...” y la que se debate entre el “te amo, te odio...”. La primera plantea el interrogante y promete una respuesta. Este enunciador habla a partir de una Modalidad 1, asertiva. En cambio, el “te amo, te odio, dame más” pone en escena a un yo que expresa su emotividad (Modalidad 3), exhibiendo valoraciones antitéticas sostenidas por el mismo sujeto, precisamente aquellas que generan el interrogante que el Ego que encarna la revista propone resolver. Pero además, evoca al co-enunciador, en tanto que reproduce un verso de la canción “Peperina” (escrito por Charly García y presentado por Seru Giran en 1981) y no sólo supone un destinatario que lo conoce y puede reconocer el vínculo propuesto sino que *es él mismo quien lo enuncia al reconocerlo*. En suma, Tinelli resulta irresistible aunque es espantoso. Eso es un hecho. La prueba, “vos” mismo lo decís: “Te amo, te odio...”.

Curiosamente, en la versión electrónica, desaparece el colectivo “nosotros los que no podemos dejar de ver a Tinelli”. ¿Una manera de poner distancia en medio de un contrato simétrico? De ningún modo. La estrategia cómplice se construye a través de un rodeo: se trata de la alusión a “el progresismo” que, como veremos, involucra al sujeto de la enunciación. Tenemos, entonces, un espacio donde está el colectivo “nosotros” y otro espacio donde está el colectivo “el progresismo” conectados a través del contradictorio sentimiento de hostilidad y

fascinación hacia Tinelli. Es decir, a partir de ambas lecturas es posible ubicar a enunciador y co-enunciador dentro del progresismo, espacio en el que *Veintitrés* se sitúa a sí misma y a sus lectores. El alcance de este colectivo se extiende al gobierno nacional, como se observa claramente en títulos como este: **“La agenda K del Bicentenario: de la nueva ley de bancos al matrimonio gay, las medidas que buscan fortalecer la base social progresista del Gobierno”** (13/2/2010, recuadro superior). Aquí se parte del presupuesto de que el gobierno es progresista y esto no está en discusión.

El siguiente ejemplo, que corresponde a la tapa de papel de la semana previa a los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Mientras Noticias muestra la coherencia del ser nacional encarnado en la “figura unánime” del prócer Mariano Moreno, *Veintitrés* expone, de entrada, la fusión de lo dispar, organizando la tapa a partir de dos mitades de rostros de jóvenes (uno masculino y otro femenino) pintados con los colores de la bandera nacional, el sol sobre la nariz de cada uno. En el medio se despliegan los titulares de la nota principal que, conjuntamente con las imágenes, apelan al colectivo de identificación “nosotros los argentinos”.



En este caso, y considerando que se trata de una revista de actualidad argentina y destinada al público local, esta configuración, más que recortar y precisar, amplía hasta la máxima extensión, su alcance. La argentinidad, estampada en el rostro ejemplar recortado de la masa popular, constituye la

identidad tanto del Ego (revista) como del Alter (lector). La identidad, nombrada, representada, referida, desplegada y asumida en toda su complejidad, con todo lo que tiene de ambiguo y antitético, constituye un tópico recurrente de la revista. En este número, la identidad es caracterizada por la enumeración de una serie de atributos dispares. La configuración de enunciador y co-enunciador se juega justamente en esa caracterización polémica. Aunque promete “la radiografía más completa sobre nosotros”, la revista no se corre del vínculo horizontal característico de la complicidad, en la medida en que la respuesta a la pregunta acerca del ser de los argentinos, lejos de ser exhaustiva y formal, adelanta una serie variopinta de rasgos de carácter que corresponden a una descripción de sentido común.

Pasando a la transposición de la tapa de papel de Veintitrés a la *home* digital, esta pone en evidencia un proceso de síntesis, de economía de recursos, de paráfrasis, coincidiendo, al pie de la letra, los títulos de la *front page* y las fotos que los acompañan, con los del interior de la revista de papel. En la versión digital, se mantienen las estrategias propias del contrato cómplice. Las volantas suministran información que permite identificar con claridad el referente. Los títulos apelan a preconstruidos culturales, construyen vínculos intertextuales con otros géneros discursivos, lenguajes artísticos y evocan implícitos, cuyo reconocimiento supone la participación activa de un co-enunciador.

Un último caso, para mostrar cómo enunciados sumamente simples comportan formas muy sutiles de interpelación, a veces, casi imperceptibles:

INVESTIGACIÓN EXCLUSIVA

Escuela peligrosa



★ Votar (34)

PAÍS / Abusos y aprietes en la Vucetich. Cuatro profesores denuncian que algunos cadetes aprueban a pesar de que no practican tiro, tienen problemas psicológicos y escasa aptitud física. La acusación de torturas que destapó el escándalo.

El título se refiere a la **Escuela** de Policía “Juan Vucetich” y evoca uno de los ejemplos más elocuentes con los que Fisher y Verón ilustraban, en su artículo “Teoría de la enunciación y discursos sociales”, las Modalidades-4 de Culioli. Se trababa en esa ocasión del enunciado “**¡Perro malo!**” (*Chien méchant!*) (Fisher y Verón, 1999: 188)¹. Un enunciado que parecería corresponder, a primera vista, a las Modalidades 1 o 3. Sin embargo enunciados como “**¡Perro malo!**” o “**Escuela peligrosa**”, comprometen operaciones que no pueden reducirse ni a la aserción ni a la apreciación (*Ese perro es malo, esa escuela es peligrosa*) ni tampoco a la simple conminación (*No pase*). Se trata, en verdad, de una Modalidad-4 ya que en la relación modal que pone en juego a Ego y Alter, el que enuncia y evalúa como *malo o peligroso* (Modalidad-3) es el co-enunciador... “si alguno franquea la puerta”, diríamos, parafraseando a los autores citados. Esto supone un rodeo, como una vuelta de leva, donde lo primero es retomado al final pero con distintos efectos de sentido.

Conclusión

Veintitrés propone un contrato de lectura fundado en la complicidad, mientras que **Noticias** hace prevalecer un vínculo objetivo-pedagógico. En **Noticias** predomina la modalidad asertiva, fundada en una Racionalidad ajena, elitista, garante de la validación de sus enunciados. De modo que la Modalidad 3 se naturaliza como Modalidad 1. Para que este efecto de sentido se produzca, es

necesaria otra vuelta de leva por la Modalidad 4, que envuelve a las otras. En cambio, *Veintitrés* apela a lo común, a valores compartidos, como la argentinidad, lo popular y a cierta cultura de izquierda. La recurrencia a *clichés*, dichos y todo tipo de expresiones populares, podría ser considerada como una mera estrategia de producción de complicidad, en la medida en que produce un horizonte de imágenes compartidas entre los interlocutores. Sin embargo, va más allá. Se trata de la apelación a preconstruidos, es decir, a enunciados que remiten a una construcción anterior, previa al discurso y no afirmada por el sujeto enunciator ni sometida a discusión, que evoca voces colectivas y anónimas que vuelven a ser enunciadas y co-enunciadas. De manera que en *Veintitrés* convergen las Modalidades 3 y 4, como en *Noticias*, pero en el seno de un contrato de lectura diferente. Resulta significativo, en este sentido, que mientras *Veintitrés* apela a un colectivo identitario que reúne a enunciator, co-enunciator y gobierno en un mismo espacio de pertenencia (el progresismo), *Noticias* se construye desde la distancia, convocando una complicidad ideológico- intelectual ceñida a su auditorio de elite, por ejemplo, colocando a Mariano Moreno, representante de la clase letrada de su época, en la tapa del bicentenario.

BIBLIOGRAFÍA

- Buenfil Burgos**, R. (1991), “Análisis de discurso y educación”, Conferencia presentada en el Centro de Investigación Educativa de la Universidad de Guadalajara
- Cingolani**, G. (2009), “Acerca de la tapa de semanario como dispositivo”, en *Figuraciones* N° 5, agosto, 2009
- Culioli**, A. (1976) “La formalización en lingüística”, Revista *LENGUAjes* Año 2, N° 3, Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica, Ed. Nueva Visión
- Culioli**, A. (1985) « Notes du séminaire de DEA » 1983-84, Potiers
- Fisher**, S. (1999) *Énonciation. Manières et territoires*, Paris: OPHRYS

Fisher, S. Y Verón, E. (1999) “Théorie de l’ enunciation et discours sociaux” en FISHER (1999) op. cit.

Steimberg, O. Y Traversa, O. (1985), “Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página” en STEIMBERG, Oscar y TRAVERSA, Oscar (1997), “Estilo de época y comunicación mediática”, Buenos Aires, Ed. Atuel

Tatavitto, S. y Buján, F. (2010), “Revistas femeninas y transposición”, (en actas de este congreso)

Traversa, O. (2009), “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo” *Figuraciones* N° 5, agosto

Verón, E. (1975) “Ideología y comunicación de masas. Sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal”, (en Verón, 2004)

Verón, E. (1983) “*Il est là, je le vois, il me parle*”, Paris, *Communications* N° 38, *Enonciation et cinéma*, trad. castellana, María Rosa del Coto, “Está ahí, lo veo, me habla”, Secretaría de Publicaciones de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, mimeo 2010

Verón, E. (1985) “El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les medias: Experiences, recherches actuelles, applications*” IREP, Paris

Verón, E. (2004) *Fragments de un tejido*, Gedisa, Barcelona-Buenos Aires

Zamudio, B. y Atorresi, A. (2000), “La explicación”, Buenos Aires, Eudeba

NOTAS

¹ Tratándose de un cartel, tiene un valor *deíctico* que se deduce de la localización del enunciado en determinada situación. Tratándose de una prohibición, esta se actualiza al leerlo, en tanto que el destinatario es en ese mismo acto, interpelado.

**EL BICENTENARIO EN LA WEB.
ANÁLISIS DE NUEVAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS Y SU EMPLEO EN
LA CONSTRUCCIÓN DE UN COLECTIVO IDENTITARIO. LA
CUESTIÓN GENÉRICA**

Susana H. Blanco

sblanco@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: Ideologías lingüísticas e ideologías políticas entre el Centenario y el Bicentenario (2008-2010) / UBACYT F426

Directora: Dra. Graciana Vázquez Villanueva

Universidad de Buenos Aires

Palabras clave

Destinatario – Internet – procesamiento – hipertexto - Contrato de lectura – grado de accesibilidad

Resumen

A lo largo de las últimas décadas hemos sido testigos de la irrupción de nuevas prácticas discursivas gracias al desarrollo tecnológico y la extensión del acceso a Internet a la mayoría de la población. Estas nuevas esferas de la actividad humana se presentan como nuevos instrumentos de comunicación social; sobre los que creemos necesario reflexionar.

Este trabajo tiene como propósito el análisis de la noción de “género discursivo” (Bajtín; 1982), en los aportes que estas nuevas tecnologías realizan a los festejos del Bicentenario. Estrictamente, nuestro corpus se ceñirá a la página oficial del Bicentenario (www.bicentenario.argentina.ar). En este sentido proponemos reflexionar, desde la Escuela francesa del Análisis del discurso; no sólo sobre el surgimiento de una nueva práctica de lectura y escritura (Zabla; 2003) sino también sobre un nuevo tipo de interacción social (Giddens; 2000) que intenta, en nuestro caso, favorecer la sustanciación de un colectivo identitario

nacional (Verón; 1998). La combinación de materialidades (escritura, imagen y sonido) habilita la reflexión sobre lo que concluiremos, es un género discursivo en plena formación. El mismo acarreará sus particulares condiciones de sociales de producción de sentido. Si como señala Verón (2002): la incapacidad del discurso político actual se centra en su imposibilidad de generar colectivos identitarios para los ciudadanos por no manejar el largo plazo. Nuestro corpus resulta un lugar privilegiado para reflexionar sobre esta afirmación.

* * *

INTRODUCCIÓN

La siguiente exposición resume el comienzo de un trabajo mayor que pretende analizar la función que el discurso político actual otorga a las nuevas tecnologías. Consideramos que este dispositivo de comunicación favorece la aparición de nuevos géneros discursivos, útiles en la sustanciación de un colectivo identitario nacional. La página desarrollada por la Secretaría de Cultura de la Nación con motivo del Bicentenario (www.bicentenario.argentina.ar) será el corpus observado en nuestro análisis. El mismo incluye no sólo el dominio mencionado sino también todos los discursos que se encuentren bajo de este dominio.

Expondremos brevemente cómo la aparición de este nuevo dispositivo modifica las prácticas discursivas. Luego, identificaremos las páginas Web como un género discursivo en formación para, finalmente, abordar el empleo de este nuevo género en la instancia política. El marco teórico desde el que trabajaremos estas cuestiones será el Análisis del Discurso¹.

NUEVO DISPOSITIVO, NUEVAS PRÁCTICAS.

La aparición de Internet implica un cambio de esferas en la praxis humana. Esta mutación es tan reciente que analizarla genera una complejidad doble:

debemos enfrentarnos a un nuevo dispositivo², el virtual y; al mismo tiempo, a nuevos hábitos exigidos por este dispositivo³. El mismo al insertarse en una sociedad, genera sus propias prácticas de producción y apropiación de la realidad. Se instituye como *medio masivo de comunicación*.

En este contexto, hemos tenido que aprender la utilidad de los menús para redireccionar nuestra lectura. Sabemos saltar de un texto a otro a través de diferentes links. Modificamos nuestras prácticas de lectura. Por ejemplo: Nuestro corpus nos presenta al ingresar a él, varias imágenes acompañadas por un breve texto: el diario Bicentenario, una foto de Puerto Madero con el signo de “play” sobre ella, menús en la parte superior e inferior de la página y un bloque sobre “los 200 sucesos” que según el texto, forman la Historia Argentina. Al mismo tiempo cada elección habilitará otro abanico de posibles lecturas. El clic sobre el texto “Sobre los 200 sucesos” nos plantea como nuevas opciones: Ejes temporales que van desde 1810 a 2010, menús para volver al texto anterior o redirigirnos a otros, el resultados de la votación por el emblema argentino, entre otra docena de opciones. El hipervínculo, que habilita estas diferentes elecciones, instruye una lectura aleatoria no lineal. En definitiva, impone una nueva práctica discursiva.

La presencia de tantas alternativas no debe hacernos pensar que se pierde la posibilidad de hallar huellas de el/los enunciador/es⁴. Van Leeuwen (2001) señala por ejemplo, que la opción de establecer el hipervínculo en una palabra -y no en otra- condiciona la lectura. Quizás deberíamos observar en estos textos huellas diferentes a las que buscábamos hasta el momento. La mayor o menor accesibilidad de un texto puede ser el caso. Siguiendo nuestro corpus, para acceder a la página del Conicet debemos ingresar a la década 1950 del eje temporal y una vez allí, reconocer en la parte inferior de la pantalla el link que nos dirige a la página de la institución. No hemos podido rastrear otra forma de unir estos textos. Diferente es el grado de accesibilidad que nos permite llegar a la página www.hablemostodos.ar (en pos de la defensa y promoción de la Ley de Radiodifusión). Para ello, no tenemos más que ir a la parte superior de la pantalla y acceder a “Sitios”. Este portal está siempre disponible, marcando una prioridad

frente al portal del Conicet y exponiendo la relación entre el diseño de la página y la práctica de lectura concreta.

El tipo de lectura que exige este nuevo dispositivo echa por tierra la organización que significó la escritura cuando irrumpió el terreno de la oralidad. Zalba (2003) intenta sistematizar el cambio de prácticas que significa Internet comparándolo a la crisis que generó la aparición de este otro dispositivo. La autora ve una nueva fragmentariedad⁵. La lectura sigue siendo lineal, aunque adquiere una composición espacial diferente que la asimila a la estaticidad de la imagen. Kress (2003), considera que en las nuevas tecnologías la escritura adquiere una lógica espacial. Por ello, sería un error intentar analizar cada recurso por separado. El texto virtual se define como un hipertexto, entendido como una serie de bloques textuales conectados por nexos electrónicos de manera arbitraria. Presenta una estructura de red en permanente composición heterogénea. Este hipertexto, polifónico y policrónico⁶, restituye según Alayón Gómez (2004) el lugar del receptor como co-creador del discurso. A través de nodos de hiperenlaces el receptor aprovecha la capacidad creativa del lenguaje HTML⁷. Esta práctica encuentra su máxima expresión en los sitios en que el dispositivo habilita la reescritura de los discursos⁸. Si bien no es el caso de nuestro corpus, la Secretaría de Cultura de la Nación habilitó perfiles en las redes sociales Facebook y Twitter con el fin de explotar este rasgo del hipertexto.

Las descripciones que vinimos trabajando se refieren a las consultas realizadas durante los días de Junio del año 2010. Una consulta realizada en estos días⁹ mostrará una imagen parcialmente diferente: El espacio dedicado al diario Bicentenario comparte la pantalla con la encuesta sobre el emblema argentino. La imagen de Puerto Madero es reemplazada por las fotos de varios usuarios que adhirieron a la página. En el lugar de las fotos de los festejos de Santiago del Estero ahora se ven imágenes de la celebración en la Biblioteca Nacional. La página Web se plantea como una red que tiende a la disipación, a partir de una lógica fractal¹⁰, de naturaleza policéntrica, capaz de abrir múltiples campos de significación y de diversa materialidad lingüística (2005).

El hipertexto puede poseer diferentes niveles de estructura, sin que estos se organicen de manera jerárquica. Hablamos de varios centros que se enlazan y transportan. Esta característica nos muestra la naturaleza rizomática¹¹ del hipertexto, que impone procesos cognitivos propios que guían estas nuevas prácticas de lectura y escritura. En la página Web del Bicentenario debemos inferir la relación que existe entre el pañuelo blanco anudado a la cabeza de una señora mayor y las Madres de Plaza de Mayo. Al mismo tiempo, debemos percibir que al posicionarnos sobre esa imagen se abrirá un nuevo texto. Los colores de la bandera nacional que son “fondo”, nos proveen otro tipo de información que procesamos: un rasgo decorativo que relacionamos con una cualidad lo que nos sugiere un rasgo abstracto: la argentinidad que intenta evocar la página. Observamos cómo los procesos cognitivos que son exigidos en la lectura de las páginas web son de índole metonímica, subsumiendo en esta denominación las nociones de metonimia y sinécdoque¹².

Internet, el medio de este siglo, evidencia rasgos propios del posmodernismo (2005): el desarrollo de la multiculturalidad, la preferencia por la imagen, y el relato mínimo -junto con la espectacularización-, se unen a la fragmentación y a la alta conectividad como constitutivas del discurso de Internet para plantear la necesidad de un nuevo lector. El mismo actuará por hipercodificación: realizando, a partir de una mínima serie de indicadores semióticos, la asociación texto-ocurrencia=género discursivo (Zalba, 2003; 147). Al mismo tiempo, será capaz de establecer múltiples relaciones entre los textos que conecte, reconstruyendo las huellas del proceso de producción en ellos inscriptos.

NUEVAS PRÁCTICAS, NUEVOS GÉNEROS

Internet ha provocado la emergencia de nuevos géneros discursivos. El caso de las páginas Web resulta significativo porque surge de la comunicación cultural más compleja, absorbiendo y reelaborando otros géneros¹³. La rutinización de formas que avale su identificación se encuentra aún en proceso. A pesar de ello, ya podemos distinguir formas relativamente estables. El uso de

enunciados breves, la abundancia de la interconectividad y la preeminencia de imágenes son algunas de ellas.¹⁴

Siguiendo a Verón (2004), podemos hablar de un **tipo de discurso**, el virtual, desarrollado en un medio, Internet. A su vez, nuestro corpus se inscribe en un tipo de género-p: **las páginas Web**, incorporando en su interior múltiples géneros-l para desplegar diferentes estrategias discursivas en diferentes planos. La ausencia del agente en la mayoría de los procesos que forman los acontecimientos de los ejes históricos¹⁵, la saturación de términos que giran en torno al sentimiento nacional, el diálogo constante con textos de figuras reconocidas, el relato histórico, son algunos ejemplos.

Cada producto mediático –cada una de las páginas web- se caracteriza por una coherencia determinada en la que reposa el contrato de comunicación a través del cual se articula su producto. Es decir, un texto no sólo ofrece una determinada temática y “manera de decir” (Verón1999: 96), sino también una propuesta de lectura que puede ser aceptada o rechazada. Esta relación entre la imagen del lector, la imagen de quien construye el discurso y la relación que el discurso construye entre ambos, resume el concepto de **contrato de lectura** propuesto por Verón para analizar la prensa gráfica. Zalba hace extensivo ese concepto a otros dispositivos, entre ellos, Internet. La crisis generada por el nuevo artefacto afecta los pactos de lectura que regían hasta el momento. El contrato de lectura que propone nuestra página es diferente al que plantean las páginas Web de los artistas, de las marcas, de las organizaciones sociales, etcétera. No sólo la desarrolla una institución estatal, sino que además posee cierta función didáctica.

En nuestra página, el dominio del componente visual es innegable. Se prioriza la imagen testimonial: la foto de Fito Páez cantando por el Bicentenario de la Biblioteca Nacional o las diferentes carrozas de Fuerza Bruta en el desfile del 25 de mayo. Pero también actúan como “fondo semántico” (Verón 2004) en muchas ocasiones: la foto del Cabildo, de un asado, de una pareja bailando tango. Se intenta evocar un campo semántico común: la argentinidad. Muchas de las imágenes retienen rasgos propios del ser argentino desde diferentes estereotipos

visuales de nuestra cultura y los procesos cognitivos que exigen para su interpretación son los mismos que Zalba señala para las nuevas prácticas de lectura: la metonimia y la sinécdoque.

NUEVO GÉNERO, NUEVAS FUNCIONES.

Todo cambio en el orden del discurso se evidencia en cambios del orden social y viceversa. Por lo tanto, la instancia política encuentra en este nuevo género una nueva herramienta. Charaudeau (2005: 39) sostiene que cualquier enunciado *“Por inocente que sea puede tener un sentido político a partir del momento que la situación lo autorice”* Es decir que los participantes y sus identidades, el contenido y su presentación, el contexto en general -entre otras variables-, son lo que vuelve “político” a un enunciado. Nuestra página no sólo está desarrollada por la Secretaría de Cultura de Nación y destinada a la ciudadanía toda, sino que también su temática gira en torno a la historia y el gobierno. Nos encontramos habilitados para considerar su discurso como político.

La página resulta un *acto de comunicación* política (2005, 41). El enunciadador intenta inscribir su proyecto en un orden histórico social, en los valores trascendentales que han fundado la sociedad argentina históricamente. Vemos en nuestro corpus una función particular: la difusión de las acciones que el gobierno nacional promueve en relación a los festejos del Bicentenario. Las condiciones específicas en que se desarrolla este discurso: Sociedad argentina, año 2010, Mundial de fútbol, entre otras, junto con las estrategias desarrolladas en la página, evidencian la práctica efectiva del gobierno de turno. Aún cuando en apariencia haya múltiples lecturas y pluralidad de sentidos, ejemplos tales como el mayor grado de accesibilidad que posee el texto hablemostodos.ar, la saturación de imágenes y discursos de la presidente, como también la cita recurrente a las opiniones (positivas) respecto de la organización de los festejos, nos muestran cómo las características de estos nuevos géneros permiten imponer una interpretación determinada. El lector sigue un trayecto particular de asociaciones no explícitas. El software oculta la organización de los hechos que la página

exhibe. Aún cuando en apariencia haya múltiples lecturas, estamos condicionados por los links y la programación que establecieron quienes desarrollaron la página. Nuestro corpus no intenta sólo esclarecer el presente a partir del pasado, sino que intenta hacer revivir la sucesión de presentes tomándolos como otras experiencias que informan sobre la nuestra (Rosanvallón; 2003, 25-26). Trata de reconstruir una interpretación particular sobre cómo los individuos y los grupos han elaborado situaciones, enfrentado rechazos y conseguido adhesiones a partir de una visión del mundo expuesta detrás del diseño de la página.

CONCLUSIONES

La aparición de un nuevo dispositivo, el virtual, genera un cambio en las prácticas de lectura y escritura en la sociedad. Estos cambios se perciben no sólo en la aparición de nuevos medios de comunicación –Internet-, sino también en el nacimiento de nuevos géneros discursivos: las páginas Web. Este nuevo género, funciona de manera diferente en distintos ámbitos. Intentamos ejemplificar un uso particular: el político. Así vemos, como en toda sociedad mediatizada en la que los medios se transforman en intermediarios ineludibles de la gestión social, la Argentina actual encuentra en este corpus un espacio de instanciación simbólica de lo social. A través de diferentes estrategias discursivas que explotan las características particulares de este nuevo género se intenta construir una “argentinidad” particular, marcada por los intereses específicos de la institución que desarrolla la página y en consonancia con el orden discursivo propuesto por el gobierno al que responde.

BIBLIOGRAFIA

Alayón Gómez, J. (2004) *Retórica y discurso hipertextual: Del trovador oral al trovador hipermedial. Notas para un estudio.* (26/04/2010: Fecha de consulta) http://www.cibersociedad.net/congreso2004/grups/llicitat_coms_paruala.php?idio ma=ca&paruala=190

Bermúdez, N. (2008) “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”. En *Estudios Semióticos*. (10/06/10: Fecha de consulta) [WWW.URL:http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es) São Paulo, Peter Dietrich. Número 4.

Charaudeau, P (2005) *Discurso Político* Paris, Editora Contexto

García Canclini, N. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona, Gedisa.

Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold.

Kress, G. (2003). *Literacy in the New Media Age*. Londres, Routledge.

Lemke, J. (1999) “Discourse and organizational dynamics: website communication and institutional change”. En *Discurso y Sociedad*, London, Sage Publications, Vol. 10, pp. 21-47.

Rosanvallon, P. (2003): *Para una historia conceptual de lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. pp. 25-26.

Verón, E. (1999) *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa.

----- (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

Zalba, E. (2003) “De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio” En *Revista Confluencia*. Mendoza, Año 1, Número 3.

NOTAS

¹ Algunos autores que acompañarán nuestro desarrollo serán: García Canclini (2004), Lemke (1999), Zalba (2003), Alayón Gómez (2004), Verón (2004) y Charaudeau (2005).

² “...una entidad encargada de gestionar el contacto entre el individuo y las múltiples configuraciones signícas de la discursividad social (...), a partir de la activación de un condensado de *medios* y *técnicas*, y una determinada configuración institucional para su aplicación. Considerar el dispositivo en estos términos no es otra cosa más que pensar el carácter formante de la *dimensión material* en la producción social de sentido.” (Traversa; 2001 en Bermúdez; 2008, 2)

³ Diferente es la realidad de las próximas generaciones que habrán **adquirido** el manejo del dispositivo virtual a la par del resto en el proceso de adquisición del lenguaje.

⁴ No sólo debemos recordar el responsable de la página: La Secretaría de la Nación; sino también el rol que tienen en su elaboración los diseñadores Web que trabajaron en ella.

⁵ Hay un orden. Lo establecen los buscadores y las formas en que son indizados los textos cuando ingresan a Internet: tienen palabras claves que organizan su búsqueda.

⁶ Muchas voces y muchos tiempos

⁷ –HIPERTEX MARKUP LANGUAGE–.

⁸ Las wikis, por ejemplo.

⁹ Consulta realizada el 10/09/10

¹⁰ "rizoma" en el que Gilles Deleuze y Félix Guattari se basan, según nos explican en su libro "Mil Mesetas", para organizar un sistema de multiplicidad que se expande a través de diferentes estructuras que son análogos a los rizomas de las plantas, y así explicar, con esta metáfora, los nuevos comportamientos sociales en el capitalismo tardío. Este concepto de rizoma es bastante similar, en su estructura organizativa, a lo que se desprende del orden fractal, con la salvedad de que en el segundo término los elementos que lo componen son más limitados y se generan a partir de sí mismos: son "recursivos". Los fractales serían como una semilla geométrica que, al germinar, mediante la intervención de un proceso de algoritmos matemáticos, se expandiera de forma semejante al rizoma de una planta: un punto de fuga al inverso generado por la repetición de sus mismos elementos.

¹¹ en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica —con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro (Deleuze). En un modelo rizomático, cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. El rizoma carece, por lo tanto, de centro, no hay puntos centrales —es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras— que se ramifiquen según categorías o procesos lógicos estrictos (Deleuze & Guattari 1972:35)

¹² Se salta de un nodo a otro; lo que exige una gran capacidad de memoria operativa que relacione nodos dispersos al mismo tiempo que recuerde los caminos que llevaron a la relación. Esta exigencia operativa lleva muchas veces a un "simulacro de lectura" o a un sub-uso de la página Web. Ya que como señalamos al inicio son muy amplias las diferencias entre las competencias y los objetivos posibles prefigurados por el sistema y las capacidades del usuario real. El hipertexto pone en abismo esta situación ya que no sólo requiere saberes del tipo enciclopédico sino también saberes del tipo técnico. metonimia_Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., *las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, Sinecdoque_Tropo* que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc. Tiene quince **primaveras (años)** (La parte por el todo) **2. Quedó sola con cuatro bocas que alimentar (hijos)** (La parte por el todo) **3. Llegó la policía** (algunos oficiales, no toda la institución) (El todo por la parte

¹³ En especial reformula el concepto de página que era propia de otro medio —libro—.

¹⁴ La página del Bicentenario se encuentra orientada a la población argentina en general. No podemos negar que encontramos en ella cierta función didáctica (línea de tiempo, acontecimientos, links a museos) que orienta su destinatario al público escolar. Pero al mismo tiempo la presencia de la señal televisiva (BICENTENARIO TV), de las encuestas y de los foros de opinión la enfocan hacia una población joven/adulta

¹⁵ estrategia que presentaremos en profundidad en otra exposición,

CONTENER Y DERRAMAR SEXUALIDAD ACERCA DE LA EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL

Facundo Boccardi

usuariosdelserra@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Los lenguajes del género. La constitución de identidades sociopolíticas.

Directora: Adriana Boria

CEA – CONICET - UNC

Palabras clave

Sexo – sexualidad integral – educación sexual integral – formación docente – pedagogía – psicoanálisis

Resumen

A lo largo de este trabajo se realizan aproximaciones al concepto de sexualidad. El interés se encuentra centrado en la problematización del funcionamiento de este concepto en los discursos contemporáneos de la educación sexual integral. Sin embargo, los materiales que entran en escena no se limitan a tales discursos sino que recorren un vasto campo de prácticas que han tematizado la sexualidad. Textos provenientes del psicoanálisis, la filosofía y las ciencias sociales, entran en articulación con textos de la prensa, del trabajo de campo en experiencias pedagógicas y de experiencias conversacionales de la vida cotidiana. Esta operación tiene como objetivo puntualizar y demarcar algunos problemas teóricos de los conceptos de sexo y sexualidad y, a la vez, reflexionar sobre ellos desde la práctica pedagógica concreta inherente a la educación sexual.

* * *

1. Introducción

El presente trabajo consiste en una deriva, mediante diversas escenas, por espacios heterogéneos de nuestro horizonte contemporáneo. Las escenas provienen del campo de las teorías, de las aulas escolares y de otras situaciones de la vida cotidiana. El punto de encuentro es temático: en todos los casos nos hablan, de un modo u otro, sobre sexualidad o sobre sexo.

El objetivo es rodear, poner a prueba, llevar al absurdo, ejemplificar y/o experimentar en la lectura de un núcleo conceptual que se disemina y fluye por todas las zonas de los discursos de la educación sexual, desde su instalación en las agendas mediática, política y educativa allá a mediados del 2004.

La sexualidad presenta una importante fuente de dificultad que si bien ha sido transitada y explorada de manera abundante, aún continua exhibiendo su opacidad. Por un lado, el estatuto de in-asibilidad completa que le han otorgado las tradiciones místicas, filosóficas y psicoanalíticas. Por otro lado, el impactante potencial de creciente desborde y derrame expansivo con el que circula en el discurso social contemporáneo y, aceptando la tesis de Foucault, el de la modernidad occidental.

2. Zizek y el sexo sin sexo

La siguiente aproximación al funcionamiento discursivo de la sexualidad recoge algunas ideas desarrolladas por Zizek en la lectura que realiza de la *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze en su obra *Órganos sin cuerpo* (2006). El abordaje de la sexualidad que tematizaremos se inscribe en la discusión acerca de la posibilidad de pensar, desde el materialismo dialéctico, el universo de sentido como una entidad autónoma con respecto a condiciones externas. Es decir, que examina la posibilidad de un campo simbólico que no se encuentre sujeto a las pulsiones corporales; un campo simbólico que no funcione como una prolongación, una herramienta, un artilugio de las pulsiones del cuerpo que buscan su satisfacción.

Bueno, dijimos que esta ponencia versaba sobre la sexualidad y el sexo. Zîzêk gira justamente hacia ese terreno retornando a Freud para abordar este clásico problema también de nuestra disciplina. De acuerdo al legado freudiano, entonces, la búsqueda de pensamientos libres, es decir: liberados de las cadenas rígidas de la pulsión, debe dirigirse, ineludiblemente, hacia el callejón sin salida de la propia sexualidad. Para Freud ese es el núcleo. Las otras pulsiones, por ejemplo el hambre o la auto-conservación, resultan inservibles a la hora de pensar la posibilidad de un pensamiento, un discurso, una dimensión simbólica, que no se encuentren gobernados por pulsiones. La clave de este problema se halla cifrado en esta pulsión del cuerpo que el psicoanálisis llama “sexualidad”. Ella es la única pulsión cuya falta está constituida por su exceso. Carencia y exceso componen en la sexualidad un solo movimiento.

Sigamos a Zîzêk por los derroteros de este argumento. Por un lado, la sexualidad se caracterizaría por la capacidad universal para proporcionar el significado o la insinuación metafóricos de cualquier actividad u objeto. Sabemos que cualquier objeto o actividad es susceptible de ser experimentado como algo que hace alusión al sexo. De acuerdo con ello, la sexualidad presentaría intrínsecamente una capacidad para rebasar constantemente sus propios límites e inundar todos los territorios de la experiencia humana. Reprobar un examen, hacer un gol, comer, beber, defecar, pueden eventualmente impregnarse de sexualidad.

Ahora bien, Zîzêk dice que cuando habla de esta “capacidad” de la sexualidad no se refiere a ella como un signo de su preponderancia sino, contrariamente, como

(...) el signo de una cierta insuficiencia estructural: la sexualidad se derrama y anega los territorios colindantes precisamente porque no puede encontrar satisfacción en ella misma, porque nunca alcanza su meta. ¿Cómo, precisamente, adquiere connotaciones sexuales una actividad que es, en sí misma, claramente no sexual? Se “sexualiza” cuando no consigue alcanzar sus objetivos no sexuales y queda prendida en el círculo vicioso de la

repetición inútil. Entramos en la sexualidad cuando un gesto que “oficialmente” está al servicio de alguna finalidad instrumental se convierte en un fin en sí mismo, cuando empezamos a gozar con la propia repetición “disfuncional” de este gesto y en consecuencia se suprime su propósito específico. (Zîzêk, 2006: 110)

Entonces, el funcionamiento de la sexualidad como un sentido suplementario supone un sentido previo no sexual, más bien: asexual, que gozaría del estatuto de literalidad. En la operación que describe Zîzêk, se lleva a cabo una inversión de la relación literal donde la sexualidad pasa de su lugar de co-sentido a establecer una relación directa. Así, al convertir a la sexualidad en el objeto directo de nuestro discurso, se produce una concomitante desexualización de nuestra actitud hacia la sexualidad. La retórica de la sexualidad se vuelve imprecisa y, eso explica, porque nos resulta difícil saber cuando alguien está hablando puntualmente de sexo y no de política o de actualidad deportiva.

Para visualizar la desexualización de la sexualidad, Zîzêk muestra una escena de la película *Vidas cruzadas* (Altman, 1993) protagonizada por una ama de casa que incrementa sus ingresos familiares practicando sexo telefónico mientras desarrolla las actividades domésticas. Paralelamente, el movimiento de escolarización de la sexualidad mediante la aplicación de la ley y, previamente, con los esfuerzos por prevenir las enfermedades de transmisión sexual y el embarazo adolescente puede funcionar como un caso de desexualización de la sexualidad. Este ingreso a los currículos del sexo hegemonizado por el discurso biomédico reproduce, casi siempre, este enfoque descripto que trata la sexualidad como objeto de una actividad instrumental. Un ejemplo que refuerza la hegemonía del enfoque es la desvinculación del cargo de una maestra de la Ciudad de Buenos Aires que, en pleno debate sobre la promulgación de la ley de educación sexual integral, performó un discurso sexualizado sobre los preservativos. Este exceso que, finalmente, le costó su cargo consistió en una descripción pormenorizada del instrumento que llegó hasta la experiencia sensorial con texturas y colores.

Voluptuosidad de la percepción que no fue perdonada bajo el calor de un momento clave de toma de posiciones.

3. Acerca de la integralidad de la sexualidad integral

Si se recorren los materiales didácticos de educación sexual integral de los últimos dos años destinados a docentes, salta a la vista una recurrencia notable. A la hora de definir la sexualidad, (casi) siempre se cita la definición que dieron la Organización Panamericana de la Salud y la Organización Mundial de la Salud en la reunión de consulta sobre salud sexual que tuvo lugar en Guatemala en el año 2000.

La sexualidad es un proceso y/o dimensión esencialmente humana, que se expresa en forma de pensamientos, fantasías, deseos, creencias, actitudes, valores, actividades, prácticas, roles y relaciones. La sexualidad es el resultado de la interacción de factores biológicos, psicológicos, socioeconómicos, culturales, éticos y religiosos espirituales [...] En resumen, la sexualidad se practica y se expresa en todo lo que somos, sentimos, pensamos y hacemos.

En coherencia con esta definición, los materiales didácticos proponen los siguientes predicados para la sexualidad:

- Componente constitutivo del ser humano.
- Proceso de construcción que las personas hacen en el encuentro con otros.
- Entramado de manifestaciones y expresiones afectivas, biológicas, socioculturales, históricas, éticas y religiosas
- Conformar la identidad de los sujetos / identidad de género

Esta conceptualización de la sexualidad es presentada acompañada del atributo “integral”. Según estos materiales, este modo de concebir la sexualidad

evita las reducciones parciales de enfoques precedentes y, por lo tanto, los supera e incluye en una concepción compleja. En este caso, se trata de un enfoque integral que considera que la sexualidad abarca dimensiones biológicas, socio-históricas, culturales, psicológicas, afectivas, espirituales y éticas. Esta concepción incluye las emociones y sentimientos que intervienen en los modos de vivir, cuidar, disfrutar, vincularse con el otro y respetar el propio cuerpo y el cuerpo de otras personas. Desde esta perspectiva, educar sexualmente demanda un trabajo orientado a promover aprendizajes en los niveles cognitivo, afectivo y ético, que se traduzcan en prácticas concretas.

Sintéticamente, esta concepción de la sexualidad es presentada como una superación tanto del enfoque tradicional-moralista que considera que existe una sexualidad “normal” y “universal” y que, por lo tanto, la educación sexual tiene como función prescribir sobre “lo que se debe ser y no ser”, sobre “lo que está bien y no”; como del enfoque biomédico que inscribe la sexualidad en el organismo y se dedica a prescribir prácticas con el objeto de evitar un incorrecto (patologizante) ejercicio de la genitalidad. El enfoque integral pretende ampliar y positivizar la sexualidad poniendo el énfasis en el placer y el afecto.

Veamos, a continuación, una escena de explícito sexo integral.

Transcurre en un curso de formación docente, a media mañana, en la ciudad de Córdoba. Los alumnos del curso son docentes de nivel medio y están todos sentados en grupos de tres o cuatro alrededor de sus mesas. La docente del curso, una mujer rubia, alta y delgada de unos 40 años, se encuentra de pie. La clase consiste en una exposición sobre el concepto de sexualidad. De repente, la docente detiene su exposición y le pide a una alumna, supuestamente al azar, que se acerque y se mantenga de pie junto a ella. Una vez allí, la docente la rodea con sus brazos, mientras realiza movimientos lentos y circulares con la mano que permanece visible para el alumnado. Seguidamente, tiene lugar el siguiente diálogo.

- ¿Qué estoy haciendo?- pregunta la docente.
- La está abrazando- responden.

- Sí, y estoy teniendo una relación sexual con ella- afirma enfática la docente.
- ¡No! Eso sería si ustedes fueran pareja- grita una alumna.
- Puede ser, porque desde acá no se puede ver qué le está haciendo atrás con la otra mano- dice un alumno y todo el curso ríe, menos la docente.
- Estamos teniendo relaciones sexuales, siempre lo hacemos. La sexualidad, aunque muchos lo crean, no se limita exclusivamente a la genitalidad- finaliza la docente con tono pedagógico.

Hace unos minutos, escuchábamos a Zîzêk exponernos los detalles de una operación que producía como uno de sus efectos la desexualización de la sexualidad. Nos hacíamos eco de ello, diciendo, quizá hiperbólicamente, que nos resultaba difícil precisar cuando alguien está hablando de sexualidad y no de otra cosa. Al finalizar la exposición, nos gustaría conversar con ustedes acerca de qué efectos les parece que produce (o podría producir) la práctica con este concepto de sexualidad integral en el discurso pedagógico. El movimiento cuya intención explícita era desbancar a los genitales del podio de la educación sexual se está desarrollando en algunos contextos de manera incipiente. ¿Se trata acaso, en el argumento de Zîzêk, de un ejemplo más de desexualización de la sexualidad? Si esta suerte de desgenitalización (que nunca lo es tal, debido a las prerrogativas sanitarias) de la educación sexual implica una desexualización de la sexualidad, ¿se debe esto a que el núcleo de la sexualidad son los genitales?

4. Acerca del sexo de Foucault con Freud y los problemas para lograr un sexo ideal

Las preguntas precedentes nos llevan otra vez a Freud pero, esta vez, con la interferencia auspiciosa de Foucault, que fue, en definitiva, quien nos condujo hacia los itinerarios de la sexualidad. El volumen 1 de la *Historia de la sexualidad* que Michel Foucault publicó en 1976 es famoso, principalmente, por una apuesta teórica en contra de las teorías sociales de la sexualidad psicoanalíticas (o de

inspiración psicoanalítica). Así, Foucault argumenta que la sexualidad no debe ser descripta como una pulsión corporal reacia, extraña, oscura e intrínsecamente ingobernable, sino que “sexualidad” es, más bien, el nombre de un dispositivo histórico de la modernidad de Occidente. El texto es conocido:

(...) una gran red superficial donde estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y poder. (Foucault, 2003: 129)

Sin embargo, la formulación más original que practica este libro aparece en el último capítulo, poco leído en su época, y leído cada con más intensidad desde la última década del pasado siglo. El capítulo se llama “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, allí Foucault arriesga una tesis original y con sonidos extravagantes: el sexo no existe. Para sostener esto, Foucault explica que la sexualidad existe como un dispositivo estratégico que depende de la invención del sexo para funcionar. Esto no significa que deba realizarse una escisión entre estos dos términos, ubicando al sexo del lado de lo real y a la sexualidad del lado de lo simbólico, ya que ambos han sido formados por estrategias de poder. La diferencia entre sexualidad y sexo consiste en que este último es erigido por el dispositivo de sexualidad:

No hay que poner el sexo del lado de lo real, y la sexualidad del lado de las ideas confusas y las ilusiones; la sexualidad es una figura histórica muy real, y ella misma suscitó, como elemento especulativo requerido por su funcionamiento, la noción de sexo. (Foucault, 2003: 191)

En este sentido, el sexo adquiere el estatuto de una categoría normativa, ya que constituye un elemento del dispositivo de poder que produce y regula sujetos

sexuados. Foucault es taxativo: el sexo “(...) no es sino un punto ideal vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento” (2003: 188).

Citemos in extenso.

En efecto, es por el sexo, punto imaginario fijado por el dispositivo de sexualidad, por lo que cada cual debe pasar para acceder a su propia inteligibilidad (puesto que es a la vez el elemento encubierto y el principio productor de sentido), a la totalidad de su cuerpo (puesto que es una parte real y amenazada de ese cuerpo y constituye simbólicamente el todo), a su identidad (puesto que une a la fuerza de una pulsión la singularidad de una historia). (Foucault, 2003: 189)

Esta idea del sexo como un elemento ideal, irreal, mítico, fabricado como un requisito tecnológico por una máquina histórica llamada sexualidad, se ubica en las antípodas del psicoanálisis, o al menos de las corrientes inspiradas en el psicoanálisis de la época de Foucault que luchaban por liberar al sexo del yugo represivo que le imponía la sociedad. La *Historia de la sexualidad*, en este sentido, fue presentada como una arqueología crítica que venía a desbaratar los principios del campo del psicoanálisis. Volviendo a la pregunta con la que cerramos el apartado anterior, Foucault vendría a desbiologizar los fundamentos de la sexualidad. Los genitales ya no serán, desde este planteo, el principio esencial estructurante de la sexualidad.

Hasta aquí, podríamos establecer una línea que separa al fundacionalismo genitalista del historicismo deconstructivo. De un lado, Freud y del otro Foucault. Sin embargo, la lectura que propone Leo Bersani (2009) del célebre ensayo “Tres ensayos de teoría sexual” de Sigmund Freud se dedica de manera convincente a desbaratar esa oposición. Según Bersani, Freud, al igual que Foucault, termina los “Tres ensayos...” borrando el sexo del cuerpo humano.

A lo largo de todo el texto (Freud, 1993), Freud define la sexualidad humana mediante una sucesión de estadios que el sujeto debe atravesar con el objetivo de obtener su normalidad, esto es: la sexualidad genital normativa. Sin

embargo, al llegar al final de “Tres ensayos de teoría sexual”, Bersani –asiduo lector de Foucault- se sorprende:

(...) después de haber trazado con tanto cuidado el desarrollo supuestamente necesario de la sexualidad en el niño, Freud llega, en la última frase de su libro, a la sorprendente e insatisfactoria conclusión de que en verdad no podemos construir una teoría “capaz de explicar suficientemente los caracteres tanto normales como patológicos de la actividad sexual”. (Bersani, 2009: 37)

Volvamos, es decir que Freud después de haberse abocado con riguroso detalle a la descripción de la trayectoria de los procesos normales y patológicos de la sexualidad desemboca en el siguiente párrafo:

No obstante, estas indagaciones acerca de las perturbaciones de la vida sexual han dado un fruto insatisfactorio; ello se debe a que no sabemos lo suficiente acerca de los procesos biológicos en los cuales consiste la esencia de la sexualidad como para formar, a partir de nuestras intelecciones aisladas, una teoría que baste para comprender tanto lo normal cuanto lo patológico. (Freud, 1993: 220)

Sin el referente biológico, Freud se encuentra en el mismo punto que Foucault y las aventuras de la genitalidad que describe perderían su valor normativo. Entonces, ¿qué es el sexo? ¿Qué es la sexualidad? ¿En qué consiste su integralidad? ¿Cómo abraccarla toda, decirla toda, enseñarla? Las preguntas podrían multiplicarse, la sexualidad se derrama como un fluido desbordante. Vayamos a la conversación.

BIBLIOGRAFÍA

Bersani, Leo (2009): “Frecault y el fin del sexo”. *Litoral. Revista de psicoanálisis*. N° 42. México, Epele: 33 – 40.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Foucault, Michel (2003): *Historia de la Sexualidad. Volumen I: La Voluntad de Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freud, Sigmund (1993): “Tres ensayos de teoría sexual”. *Obras Completas Volumen VII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Zîzêk, Slavoj (2006): *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-textos.

**LECTURAS DECONSTRUCTIVAS SOBRE LA (RE)MEMORACIÓN DE
LOS NIÑOS DIFUNTOS (ANGELITOS). TÁVA VILLA OLIVARI.
CORRIENTES. ARGENTINA.**

César Iván Bondar

ivanbondar@conicet.gov.ar / zenibon@hotmail.com

Proyecto de investigación: Memorias locales de teatralidad.

Directora: Liliana Daviña

Programa de Semiótica - FHyCS - UNaM

Palabras clave

Memoria – (re)memoración – rito – cultura – angelitos

Resumen

La presente ponencia propone, como primer abordaje de comprensión creativa, el análisis e interpretación de las posibles (arcaicas) matrices de sentido que entran en juego en las escenas (re)memorativas de los niños difuntos, escenas trabajadas en la localidad de Villa Olivari, Provincia de Corrientes, Argentina, a saber: serenata del primero de noviembre por la madrugada y caminata – procesión- por la mañana o la tarde del primero de noviembre. Para el abordaje (re)construimos y (de)construimos lo que hemos denominado hipótesis de la cristianización e hipótesis del sincretismo.

La metodología se funda en una perspectiva antroposemiótica. Los registros fueron realizados entre los años 2005 y 2010.

Bajo las denominaciones de Ángeles Somos, Ángeles Tomos, Noche de los Angelitos, Noche de Ángeles Somos estas instancias de (re)memoración actualizan la memoria semiótica de la comunidad y condensan matrices cronotópicas disímiles, apreciables solamente indagando en el Gran Tiempo que las ha constituido. Asimismo estas prácticas, inscriptas en la dimensión de la

religiosidad de la comunidad, exponen –desde lo que denominamos *fe fronteriza*– particularidades cronotópicas, *performances*, diversos estados (placenteros) pasionales-emotivos y manifestaciones colectivas y singulares significantes en torno a lo sagrado y a las configuraciones de la muerte y la vida.

* * *

*“(...) De algo estamos seguros, algo que no podemos olvidar...
Todo lo que viene se basa en creer que el niño es puro y que luego de su muerte
retorna al cielo. Un angelito correntino, litoraleño (...)”* (Hombre, 70 años)

La continuidad de la lectura en torno a la conciencia histórica requiere que este texto sea presentado hilvanando matrices significantes devenidas de disimiles fuentes y contextos. De este modo se presenta la descripción de las particularidades cronotópicas que podrían constituir las matrices significantes de Ángeles Somos (en sus dos formas analizadas).

Las lecturas que se han realizado, con el objeto de abordar la complejidad bajo estudio, han sido ordenadas en dos grandes nodos significantes que hemos denominado: Hipótesis de la Cristianización e Hipótesis del Sincretismo. Éstas resultan construcciones del investigador con la intención de poder afianzar (ordenar) los intereses de la investigación nutriendo la *negatricidad* (Ardoino, 1995) de significaciones en torno a Ángeles Somos.

Como hemos señalado esta presentación se ha propuesto abordar escenas (re)memorativas de los niños difuntos configuradas bajo dos formas de actualización de la memoria: la serenata protagonizada por los jóvenes y/o adultos durante la madrugada del 1 de noviembre y la caminata (procesión) llevada a cabo por los niños durante la mañana o la tarde del 1 de noviembre.

Aproximémonos a las estampas referidas: jóvenes y niños visitan las casas del poblado. Marcamos, como primera aproximación, algunas generalidades descriptivas de estas dos formas escénicas de la memoria.

Las Serenatas: consisten en visitas protagonizadas por los jóvenes y/o adultos. Se realizan durante la madrugada del primero de noviembre (esto es variable según la zona de la provincia en la cual nos ubiquemos); recorren las calles entonando música regional (principalmente chamamé) si disponen de guitarrero (musiquero); de lo contrario llevan consigo un reproductor de *cassettes* o CD con el cuál musicalizan el recorrido (éstos recibirán ofrendas de menor calidad a diferencia de aquellos que ejecutan instrumentos).

Las ofrendas que reciben a cambio de la visita varían entre alimentos no perecederos, bebidas alcohólicas o sin alcohol, comidas regionales o dinero. Estos bienes son intercambiados y consumidos en un gran banquete que aglutina a los serenateros. Suelen incluir en el recorrido una serenata en el cementerio en nombre de todos los difuntos y principalmente en homenaje a los niños difuntos de la comunidad. En esta serenata a los difuntos se depositan en algunas tumbas (a pedido de algún serenatero) alguna ofrenda o alguna de las piezas recibidas de los vecinos.

Las caminatas (procesiones): resultan instancias protagonizadas por los niños. Las visitas se realizan durante la mañana o la tarde del primero de noviembre (o 2 de noviembre según la zona de la provincia). Aquí priman las canciones religiosas, las imágenes de santos, rosarios y el grupo está conformado básicamente por niñas. Las ofrendas que reciben consisten en golosinas variadas, bebidas dulces sin alcohol y también dinero. De igual forma que los jóvenes, que recorren el poblado durante la madrugada, los niños intercambian y comparten lo recibido en un acto comunal.

Cabe realizar la siguiente observación. Algunos informantes exponen que las serenatas son ofrendadas a los difuntos adultos y que el recorrido de los niños se orienta hacia los angelitos. Ésta interpretación de la práctica es poco difundida, el común denominador entre ambas sigue siendo la (re)memoración de los

angelitos. La vinculación de la serenata a la muerte adulta se da más bien en zonas donde los jóvenes y/o adultos recorren el poblado en la madrugada del 2 de noviembre: Día de los Fieles Difuntos. En el Caso de Villa Olivari la distinción referida no se encuentra tan remarcada, serenateros y caminantes resultan matrices significantes de Ángeles Somos que (re)memoran a los angelitos, sin olvidar alguna pieza musical u ofrendas para los demás difuntos. El eje directriz de estas escenas (re)memorativas es poder brindar ofrendas y banquetes a los niños difuntos, y recibir de ellos las bendiciones. Si tuviésemos que señalar la existencia de alguna frontera podríamos agregar que la serenata se ofrenda a los angelitos y también a los difuntos adultos, y la caminata es exclusiva de los angelitos. Aún así ambas formas ritualizadas de la memoria resultan instancias (re)memorativas de la muerte pequeña.

Ángeles Somos ha sido abordado desde ópticas diversas. Proponemos a continuación un ordenamiento incipiente de estas posturas que fluctúan entre el intento de la comprensión, la descripción y la interpretación. En estos abordajes identificamos determinadas dimensiones significantes que nos han permitido definir las hipótesis que desarrollamos a continuación.

1-Hipótesis de la Cristianización

En la línea de interpretación que denominaremos **hipótesis de la cristianización (afianzamiento del cristianismo)** se encuentran los registros del Sacerdote Jesuita E. Aldana (2007). Señala que el origen de esta fiesta la tenemos en una tradición hispánica que pasó a la América Latina en la colonización. Sigue existiendo en países como Argentina, Perú, Ecuador, Guatemala y el Salvador. Destaca que inicialmente existía el día de Samhaim, celebración irlandesa de los pueblos celtas, que festejaban el día 31 de octubre, el final del verano y el inicio de un nuevo año. Al llegar la noche se tenía la fiesta de los espíritus desencarnados que rondaban por la tierra. Se prendían hogueras, en medio de conjuros y hechizos. Ya en la Edad Media pasó a significar la noche de las brujas. En el año 835, el Papa Gregorio IV institucionaliza el 1° de Noviembre, la fiesta

de Todos los Santos, como límite de la fiestas de las brujas y preparación a la fiesta de los fieles difuntos, el 2 de Noviembre.

En la misma óptica ubicaríamos el trabajo de Almarales Díaz (2004) quien retoma la manifestación de Ángeles Somos en Barranquillas. Señala los aportes de Mabel Morales destacando

“(…) la autora del texto señaló de manera acertada que el origen de la fiesta de halloween y angelitos es el mismo. Ambas fiestas poseen un tronco común en un antiguo ritual céltico, el Shamhaim el cual era un festival que abarcaba tres días comenzando el 31 de octubre, día que marcaba el comienzo del nuevo año y el día de los muertos. Los romanos al conquistar este pueblo, tomaron esta celebración y la adaptaron a los rituales paganos que le rendían a la diosa Pomona, ya que coincidían en la misma fecha. Con la llegada y consolidación del cristianismo en los territorios celtas y al no poder erradicar las antiguas tradiciones paganas de estos pueblos, la iglesia católica bendijo el festival cambiándole el nombre, así fue convertido en el día de todos los santos el 1 de noviembre y día de los muertos el 2 de noviembre. El halloween del 31 de octubre fue relegado a pequeñas comunidades que se resistieron a cambiar sus tradiciones, quedando delimitada esta fiesta al territorio Irlandés de donde saltaría en el siglo XIX a Norteamérica y de ahí al resto del mundo (...)” (p. 9 -10)

Cabe señalar que Almarales Díaz (2004) –si bien sostiene lo que denominamos hipótesis de la cristianización– llama la atención acerca de algunas miradas reduccionistas; ya que considera que sería un equívoco considerar a ambas celebraciones desde una misma óptica o significación socio-cultural. Sostiene que Ángeles Somos guarda una significativa diferencia con la Noche de Brujas, ello es evidente en los contenidos simbólicos, las puestas en escena, las realidades y ritualidades.

Esta sería una de las lecturas en torno de esta manifestación. Vincular sus formas simbólicas generales a las culturas celtas partiría, básicamente, de concebir en éstas una significativa vinculación con los muertos. Sobre ello destaca Harmand (en Châtelet, F. y Mairet, G. 2008 [1978]) que según los documentos protohistóricos –registros de los emperadores Romanos– los celtas del siglo I se

consideraban hijos del Dios de los muertos. Destaca que para los celtas el más allá no difería sensiblemente de la existencia de este mundo,

“(…) ya sea que, según César y Diodoro, hayan visto a las almas pasar de un cuerpo a otro, ya sea que, según Lucano, menos seguro, la muerte haya sido simplemente en su espíritu el escenario de la vida. La creencia celtica esta mucho más marcada por un sentimiento naturalista y un sentido de la continuidad vital que por el temor negativo, macabro incluso, suscitado por la muerte en medios cristianizados (...) (Harmand; 2008 [1978]: p. 114-115)

Los intereses específicos de esta investigación no desacreditan los aportes anteriormente citados, sino que deseamos exponer que su desarrollo pareciera convertir a un complejo proceso de substitución, sincretismo y re-semantización en una linealidad unidireccional donde intervendrían solamente dos facetas: las (mal) llamadas paganas y las cristinas.

En esta unidireccionalidad, por medio de la dominación, se simplificarían los aportes del polo dominado y se lo desvanecería (progresivamente) de la escena. En esta instancia reivindicamos lo fuertemente criticado por la postura derridiana en torno a la identidad y la diferencia: en los ordenamientos polares, por ejemplo, **celtas/cristianos – paganos/cristianos**, siempre uno de los polos carga las valencias negativas disminuyéndose su valor semiótico.

2-Hipótesis del Sincretismo

En lo que respecta a la complejidad de la manifestación bajo estudio, y reconociendo las limitaciones de miradas unidireccionales y monológicas, optamos por hilvanar lo que denominaremos **hipótesis del sincretismo**. Adherimos a esta perspectiva desde el convencimiento de la necesidad de lo dialógico, no sólo en la construcción del saber/conocer, sino además en la VIDA de la cultura.

Como hemos mencionado en otros trabajos el sincretismo va mucho más allá de la mera supervivencia de antiguas formas, el desplante o la superposición

de credos. Implica concebir a Ángeles Somos –producto del Gran Tiempo- como acto comunicativo complejo en el cual se entrelazan y tejen (y des-tejen) aspectos *gnoseológicos*, pathos, saberes *dóxicos*, posturas etnocéntricas, contextualidades locales, (inter)subjetividades, (inter)textualizadas, grupos de hablantes, *semiosferas*, escenas móviles –hacia el futuro- con marcadas improntas germinales que ahondan en una compleja (y sígnica) retroalimentación *ad infinitum*.

Empero, (obligado a expresarme en primera persona) deseo poner en manifiesto que, siguiendo a Derrida (1974), los significados quedarán siempre diferidos, postergados, nunca alcanzados, tomo conciencia de lo expuesto por Beuchot (2004: p. 177) “(...) *estamos condenados a tener sólo aproximaciones, a caminar tras las huellas de algo que, cuando queremos que sea para nosotros objeto presencial, se nos ha quedado en mero vestigio, traza (...)*”

En consecuencia, y para formular nuestras primeras conjeturas sobre la hipótesis que sostendremos, proponemos iniciar la senda del siguiente modo. López Bréard (1983) señala que Ángeles Somos no guarda relación directa con los velorios (sino que solamente adquiere “ribetes” especiales en la serenata); a nuestro entender –teniendo en cuenta las particularidades descriptas- esta preposición podría ser refutada.

Consideramos, primariamente, que esta manifestación cultural se nutre de la imagen festiva propia del “velorio del angelito”; éste era, y es, en algunos sectores de la provincia de Corrientes y zonas aledañas, más que una instancia triste, una ocasión de “armonía” y *convivio* entre lo terreno y lo sobrenatural: el rito “devuelve” al cielo un alma inmaculada. A lo largo del proceso de trabajo pudimos apreciar que la memoria sobre el angelito, formateada en estas fiestas, ceremonias y ritos, es vivida con la fuerza de la *experiencia religiosa* configurándose (en) disímiles estados pasionales y actos de devoción que se vinculan estrechamente a la imagen festiva de la “reunión danzante”: comidas típicas, banquetes, *convivio*, hilaridad, refraneros, coplas, versos, música, bailes (la convocatoria a parientes y vecinos a una larga y ruidosa fiesta en la que se

celebraba el paso del niño muerto a los cielos. El niño se convertiría así en “angelito”. Esta memoria “narrada” es (re)memorada en las escenas rituales trabajadas.

Al referir a los angelitos, y a las escenas (re)memorativas, ya no podríamos generalizar que vida y la muerte se sienten, perciben y entienden de manera unívoca; aquí LO VIVO y LO MUERTO –el *mysterium tremendum* cristiano (Derrida, 2006) - son sometidos a un giro semiótico relevante reordenándose las relaciones con el medio, con los hombres, con el espacio y el tiempo más allá de la tristeza, del dolor, del temor y lo inexplicable de la muerte occidentalmente definida.

La muerte del cuerpo físico del niño significa el paso hacia una nueva vida: una vida angélica, una continuidad de lo impoluto; la continuidad de la vida: claro (y vigoroso) es el hilo semiótico que hilvana las formas de percibir al velorio, a las prácticas, al niño y la (re)presentación en Ángeles Somos.

Sobre las vertientes (matrices) constituyentes de estas escenas uno de los aportes nace de las consideraciones de Micelli (2005) quien cometa, al referir a los “cultos que forman una identidad cultural”, que la Provincia de Corrientes siempre tuvo aristas particulares en esta festividad que se mantuvo a través de la tradición oral. Señala que

“(…) la tradición cuenta que el día 1º de noviembre, día de los Santos Inocentes, los niños vestidos con alas visitaban las casas, donde eran convidados con dulces, pastelitos o frutas que retribuían con versos y refranes. Asimismo, al día siguiente se conmemoraba el día de los Fieles Difuntos y para la ocasión, los adultos a caballo o a pie salían a visitar las casas fingiendo las voces como niños y recitando versos o cantando canciones (...) la tradición tiene distintas raíces de donde nace y se instituye en esta región como consecuencia de la colonización hispánica, ya que se trata de una costumbre romana prolongada desde tiempos que son anteriores al cristianismo (...)”¹

Sobre esas posibles matrices significantes de la práctica a las que refiere Micelli -aquellas que nutrirían estas (re)presentaciones- recurrimos nuevamente a López Bréard (1983) quien señala que el origen de Ángeles Somos podría ser una

transculturación devenida de las “ofrendas de las luminarias”² realizadas en Neuquén. Esta práctica ha sido referenciada por Álvarez (1980) señalando que se encienden las luminarias para que los angelitos que murieron antes del bautismo puedan ver a Dios. Empero, las ofrendas de las luminarias ahondan en otras manifestaciones que podrían identificarse en las celebraciones de la Cruz de Mayo.

a-Sobre las (posibles) derivaciones de las Fiestas Mayales

A fines del siglo XIX las celebraciones de la Cruz de Mayo eran significativas en las provincias centrales de Chile:

“(…) Un hombre lleva una cruz de madera revestidas con ramas de mayo (arbusto de la región). Le acompaña otro hombre con un farol que llevaba una vela encendida. Al llegar a la puerta de una casa cantaban: Esta es la casa e las flores que da muy buenos olores; estés la casa e las rosas donde viven las hermosas (...) Buenas noches les de Dios a los dueños de esta casa: Dios les dé felices noches y les aumente la gracia. Si no les abrían la puerta o nada les daban, los versos anteriores eran cambiados por estos otros: Estés la casa e los cachos (Cuernos) donde viven los borrachos; estés la casa e el esquino donde viven los mezquinos (...)” (López Bréard; 1983: p. 109-110)

Las posibles matrices significantes de esta manifestación se remontarían a las fiestas *mayas*. El primero de mayo los jóvenes campesinos de Francia colgaban delante de la puerta de la casa de su novia un ramo verde enlazado con una rama de ojiaquito, asimismo se plantaba frente a la casa –a los que se quería hacer un presente- un árbol de selecto follaje denominado *mayo*. En la Edad Media –en esta fecha- se realizaban grandes fiestas en la corte, los príncipes ofrecían regalos a quienes querían dar prueba de su favor: *esmayarse* implicaba intercambiar, entre señores, *un mayo*.

Agrega Nicolaÿ (1904) que en las provincias del Norte de Francia se celebraba en este día una ceremonia campestre denominada la

“(…) bendición de los trigos: las muchachas vestidas de blanco, y los aldeanos y las aldeanas adornados con guirnaldas, recorrían los campos arrojando flores y hojas de boj al paso del sacerdote

(...) En Nimes la juventud aclama á una doncella á la que se da el nombre de Reina Maya, y á la que se coloca en sitio muy frecuentado, en una especie de nicho adornado con follajes y flores, mientras sus compañeras piden limosna á los transeúntes para formarle un dote (...) (Tomo II, p. 59-60).

Frezer (1980) señala que en Tham, Alsacia, una muchacha llamada Rosita de Mayo, vestida de blanco, llevando un árbol mayo pequeño, adornado con cintas y guirnaldas –junto a sus compañeros- recogen obsequios de casa en casa cantando: “(...) *¡Deja que te admiremos por todos lados! Rosita de Mayo, ven al verde bosque; Todos nos divertiremos y del mayo a las rosas nos iremos (...)*” (Frezer, 1980, en López Bréard, 1983: p. 110)

En España, 1769-1770, esta práctica se montaba en torno a una muchacha a la que se llamaba *maya*, la que colocada en un estrado es acompañada por un grupo de niñas que provocan a los caminantes con bandejas con flores o pasándoles un cepillo por la ropa incentivando a que regalen una moneda a su *maya*:

“(...) Echa mano á la bolsa, cara de rosa, si es mujer, ó, si es hombre, Echa mano al esquero, buen caballero (...) Cataluña y las Baleares han dado aspecto religioso a estas costumbres profanas, trasladándoles al día 3, fiesta de la Invención de la Santa Cruz, y substituyendo el estrado de la maya por un altarcito adornado con flores y luces, ante el cual los jóvenes piden, con estribillos en verso parecidos a los transcritos, una limosna, que luego intercambian en una merienda (...) ” (Nicolaÿ, 1904 Tomo II, p: 61)

Consecuentemente, podríamos afirmar, que las derivaciones socio-históricas nos llevan a percibir en las escenas (re)memorativas de los niños difuntos matrices de sentido que podrían devenir de formas escénicas de de las Fiestas Mayales, sus variantes, y su posterior incursión en España.

b-Sobre las (posibles) derivaciones de los juegos de los monaguillos y del Corpus Christi

El complejo proceso de substitución de las prácticas consideradas paganas requirió la implementación de liturgias que habrían retomado de las Fiestas Mayales formas escénicas que permitirían, por medio de la hilaridad, el juego de niños y las ofrendas, entamar un exitoso proceso evangelizador, que inicia en tierras españolas y que luego se traslada a América Latina. Por ejemplo, en tiempos del Corpus Christi se registran experiencias en España y América Española donde grupos de niños encabezados por los monaguillos, vestidos de blanco, recorrían las calles diciendo: *Ángeles somos del cielo bajamos pan queremos ¿hay por quien rezar en esta casa?*

Sobre el recorrido de *Ángeles Somos* en Centroamérica rescata Aldana (2007) los siguientes versos: “(...) *Ángeles somos, del cielo venimos, pidiendo limosnas pa’ nosotros mismos. Aguardiente y ron pa’ Marcelón. Aguardiente y vino pa’ Marcelino* (...)”

Cuando se llega a una casa y todavía no se ha establecido ninguna relación se canta: “(...) *No te rías, no te rías que la mochila está vacía. No te dilates, no te dilates, saca el bollo del escaparate* (...)”

Si la respuesta es positiva las estrofas empleadas serán: “(...) *Esta casa es de rosas, donde viven las hermosas. Esta casa es de arroz donde vive el niño Dios* (...)”

Si por el contrario no salen con nada, enseguida todos repiten: “(...) *Esta casa es de ají, donde viven toas las cují. Esta casa es de agujas, donde viven toas las brujas* (...)”

Los monaguillos, encabezando grupos de numerosos niños y niñas, recorrían las casas del poblado. Pariendo desde la Iglesia llevaban oración. Esta práctica ha sido registrada en múltiples ocasiones de festividades religiosas cristianas: Semana Santa, Corpus Christi, Vísperas de Navidad (escenas vinculadas a los pesebres vivientes). La conmoción infantil, ante la posibilidad de recibir presentes por parte del auditorium receptor de las bendiciones y oraciones, engrosaba año a año el número de participantes.

La figura religioso-litúrgica-cultural del monaguillo, y su importancia en torno a la difusión evangelizadora en los niños, resultó ser el condensado de imágenes festivas que pretendían rescatar la inocencia infantil, su fulgor angelical y el reconocimiento de la necesidad del “implante” de fe cristiana en las nuevas generaciones.

La participación de los niños es significativa en las referencias citadas. Asimismo, consideramos sumamente relevantes las reseñas expuestas por Garay Díaz (1999 [1980]) sobre las experiencias panameñas en torno a las tradiciones y cantares tradicionales de Panamá. Si bien estas experiencias no tienen lugar entre el 1 y 2 de noviembre denotan formas alegóricas y festivas que se vincularían a la constitución de las formas escénicas analizadas (las retroalimentarían con imágenes transculturalizadas)

De esta forma Garay Díaz (1999 [1980]) desarrolla una obra que refleja una doble preocupación, en una dirección, lo indígena, con la descripción y anotación de su música y cantos tradicionales y por otra, la lírica criolla en donde se abordan las tradiciones de las comunidades interioranas, ricas en material folklórico, musical, teatral, dancístico religioso y profano.

En el apartado dedicado a la lírica criolla trabaja lo referido a las festividades del *Corpus Christi* en la localidad de Villa de los Santos en el año 1920. Señala que ese momento era el oportuno para observar

“(…) el riquísimo despliegue de vitalidad folklórica en forma de danzas, cantos y representaciones teatrales a domicilio, del que tanto se me hablaba en mi primera excursión por las provincias centrales (...) Entraré de redondo en la Villa de Los Santos la víspera del Corpus muy temprano para no perder ninguno de los actos tradicionales con que diablicos, grandiablos, toritos y otras entidades folklóricas dignas de respeto preludian a las manifestaciones del siguiente día (...)” (Garay Díaz; 1999 [1980]: p. 205)

Las escenas reseñadas, descriptas magistralmente por el autor, ilustran el juego o farsa de los *grandiablos*. Los primeros personajes en aparecer en escena resultan el diablo Mayor, el diablo Capitán, la diabla y los diablos comunes –

asimismo los diablos sucios- un flautista y un tamborilero. Recorren las calles del poblado danzan, saltan y gruñen. Estos juegos son realizados en las vísperas y durante el día del Corpus Christi, pero no me confunden o mezclan con la celebración de la misa.

“(…) Antiguamente los grandiablos tomaban parte en la procesión del día del Corpus; hoy no. Hoy el fin de la misa solemne marca el principio de las festividades populares tradicionales y las comparsas de grandiablos salen en peregrinación a visitar los hogares santeños apenas es restituido a la iglesia el Santísimo. La danza desarrolla su acción en esta forma. La sala de la casa representa el lugar destinado a juzgar las almas después de la muerte [estas salas han sido preparadas con flores, imágenes y aromas en espera de la visita del santísimo] (...)” (Garay Díaz; 1999 [1980]: p. 213)

Por otra parte, surgen dos nuevos personajes adversos: el Alma y el Ángel. El Alma viste una túnica blanca, una toca en la cabeza y porta una cruz; el Ángel lleva traje blanco, corona pequeña, un par de alas blancas y un puñal en la mano. Al Alma debe hacerse el recuento de las obras buenas y malas para decidir en la audiencia si debe ir al cielo o al infierno.

En estas escenas hallamos vital similitud con las presentes en Ángeles Somos, no solamente en las imágenes y significaciones resaltadas; sino además en la forma escénica rescatada con fines de difusión de determinado credo. La comparsa de *grandiablo* recorre el pueblo llevando música a los vecinos.

Llaman poderosamente la atención las imágenes del ángel y el alma representadas por niños - reafirmamos la conjetura de que parte de la compleja semiosis en Ángeles Somos se nutre de las festividades del Corpus Christi- se proyectan las formas festivas, la distinción entre momentos litúrgicos y seculares- laicos y los roles diferenciales en unidad carnavalesca: *niños-adultos-varones-mujeres-diablos-ángeles -hombres-almas-*



Imagen N° 3

Angelito de
Ángeles Somos.
2006

Imagen N° 1

Ángel del juego *grandiablo*

Imagen N° 2

Alma del juego *grandiablo*

Garay Díaz (1999 [1980]: p. 212)

Esta expresión cultural de los *grandiablos* pretende, además, representar la conversión de las comunidades pre-hispánicas e infieles. Esta forma escénica identifica a la figura de los diablos con los pueblos prehispánicos e infieles y a los ángeles, almas y niños con los evangelizadores que triunfan exitosamente.

Ñande Ángeles Somos expone la presencia de muchas de las formas festivas y escénicas (re-semiotizadas transculturalmente) que identificamos en las fiestas mayales, en las caminatas de los monaguillos y en las procesiones y representaciones del *Corpus Christi*: niños vestidos de blanco-ángeles y almas-estribillos prácticamente idénticos, meriendas, intercambios, limosnas, canciones, roles diferenciados, símbolos religiosos, caminatas, procesiones, serenatas.

No pretendemos afirmar un orden entre las temporalidades de las prácticas definiendo cuáles de ellas resultan más antiguas o más actuales, tampoco señalar estados edénicos de germinación. Simplemente hablamos de proyecciones y refracciones cronotópicas que evidentemente han retomado de prácticas seculares

un conjunto de manifestaciones con el objeto de generar estrategias litúrgicas con fines de evangelización y conversión. Empero, la dinámica del Gran Tiempo provoca, actualmente, un revival neo-secularizador de manifestaciones que han sido marcadamente litúrgicas.

Si bien la extensión geográfica de la práctica de Ángeles Somos coincide significativamente con la expansión del cristianismo en América, creemos que no podemos limitar la germinación de Ángeles Somos a la mera cristianización del “paganismo”.

Como hemos expuesto, consideramos a Ángeles Somos (en las formas de serenata y caminata) resultante del cruce, andamiaje, sincretismo y re-semiotización co-creadora de la cultura, combinándose imágenes del cristianismo, sentidos locales religiosos y seculares, aspectos de la religiosidad popular (como marco general en el que se inscribe actualmente), percepciones sobre lo vivo y lo muerto, estrategias evangelizadoras, juegos e hilaridad, matrices ideológicas (consuetudinarias e idiosincráticas) quizás no ubicables en el tiempo por parte de los practicantes –justamente por disiparse en el Gran Tiempo humanamente inabarcable-.

Asimismo, estas formas rituales culturalmente memorables, en su proceso de re-semiotización, han ido actualizando –en un vertiginoso (armonioso) movimiento al futuro- aspectos que se entrelazan fuertemente con las formas de ser-sentir y actuar del pueblo. Las formas discursivas –enredadas en su orden- exponen una complejidad que desborda los márgenes de primigenios intentos evangelizadores: se han vuelto tejedoras de memoria, canciones, comidas, códigos, prácticas secularizadas, danzas, refranes. Un complejo *ñanduti* de proyecciones al futuro.

Los procesos (re)semiotizadores de la vida y la muerte fueron delimitando fronteras de sentidos, demarcando espacios de pertenencia(s) y acción(es) (pensables/proyectivos). Serenata y caminata bregan de las dimensiones significantes expuestas con anterioridad, (re)forman las imágenes del entramado

sincrético y pulen nuevos sentidos y relaciones con la muerte, la (re)memoración, la fiesta y el convivio. Delimitan territorialidades significantes.

Posiblemente la distinción entre la serenata y la caminata sea (complejamente) la distinción entre las temporalidades y significaciones NOCHE - DÍA / OSCURIDAD - LUZ / ADULTO-NIÑO. Terrenos donde se puede (o no se puede) estar-permanecer-percibir-sentir. Esferas de incumbencias, no sólo de edades, sino además de obligaciones, funciones y sentidos en la trama de las relaciones y comunicaciones de la cultura. Hoy día estas fronteras inician un proceso de imbricadas disoluciones, en algunas localidades de la provincia (como ser Ituzaingó) los niños suelen salir al atardecer del 31 de octubre, acompañados por adultos que luego protagonizarán las serenatas. Asimismo estos niños reiteran su caminata durante el 1 de noviembre por la mañana o la tarde.

Ahora, YO confieso, siguiendo a Herskovits (1976), que desmenuzar un sincretismo en rasgos -buscando las culturas de origen- es reducir la viva realidad de un modo de vida a “cosa muerta”, y a lo que sería peor, a componentes carentes de significación. Los elementos prestados siempre sobresalen con aquellos que estaban presentes antes del contacto, como consecuencia de esto, una cultura de orígenes múltiples es diferente de todos los “cuerpos de tradición” que han contribuido a ella. Las dinámicas de la transculturación que hoy se escenifican en estas (re)memoraciones han oficiado de poderosas creadoras de semiosis-memoria(s)-historia(s).

BIBLIOGRAFÍA

Almarales Diaz, M. J. (2004) Ángeles somos al Halloween venimos. Tensiones culturales en Barranquilla Tesis de grado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia.

Ardoino, J. (2005) *Pensar la educación desde una mirada epistemológica*. Serie Los documentos 13. Ed. Novedades Educativas. Buenos Aires.

Bajtín, M. (2000) Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro). México. Taurus.

Derrida, J. (1998) *De la Gramatología*. México. Siglo XXI.

_____ (2006) *Dar la Muerte*. España. Paidós.

_____ (2005) *Cada vez única, el fin del mundo*. España Pre-textos.

Frazer, J. (1980) *La Rama Dorada*. Madrid. FCE.

Garay Díaz, N. (1999 [1980]) *Tradiciones y Cantares de Panamá*. Panamá. s/d.

Herskovits, M. (1976) *El Hombre y sus Obras*. México, Fondo de Cultura Económica.

Harmand, J. “La ideología de los hombres del norte: el celta y el germano”. En Châtelet, F. y Mairet, G. 2008 [1978]) (EDS.) *Historia de las Ideologías. De los faraones a Mao*. Francia. Ed. Akal.

López Breard, M. R. (1983) *Devocionario Guaraní*. Santa Fe, S/d.

Lotman, I. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Frónesis Cátedra.

Nicolaÿ, F. (1904) *Historia de las creencias supersticiones, usos y costumbres*. Barcelona. Montaner y Simón Editores.

NOTAS

¹ Entrevista realizada por el Diario La República de Corrientes. Lunes 31 de Octubre de 2005. Suplemento el Cultural. Pág. 20

² “(...) Éstas se preparan de las más diversas formas: en cáscara de media naranja alope (del g. naranja agria), latas, pequeños recipientes cerámicos de ñaú (del g. greda) u otros recipientes artesanales, donde se coloca grasa de vacuno o yeguarizo, aceite vegetal o petróleo, que con pequeñas mechas de torcederas (hijo o trapo empapados y torcidos) se prenden durante la noche de la celebración (...) (López Bréard, 2006: p. 104-105). Ver además Bondar (2006) y García (1984).

LA LECTURA: UNA PRÁCTICA COTIDIANA EN ÁMBITOS DE SALUD

María José Bórquez

majoborquez@hotmail.com

Proyecto de investigación: “Performance y vida cotidiana II”, Programación científica 2010/2012 (UBACyT 20020090100127), Resolución CS N° 1004/10.

Directora: Marita Soto

UBA/ IUNA

Palabras clave

Lectura – salud – espacio público

Resumen

Las salas de espera de los consultorios médicos han sido, tradicionalmente, espacios en los que la práctica de la lectura se ha hecho presente. Así, cuando una persona visita a un profesional de la salud se encuentra no solamente con el discurso médico, sino también previamente con otros discursos que se presentan bajo la forma de revistas, tanto de interés general como de espectáculos, política, deportes, etc. La disponibilidad de estos materiales de lectura obedece a una necesidad: la de ocupar el tiempo que existe entre la llegada al consultorio del profesional y la consulta propiamente dicha. Ésta es una determinada concepción de la lectura en salud: la que privilegia una discursividad vinculada con el *campo de desempeño semiótico* (Steimberg) del entretenimiento en medio de la cotidianeidad de la sala.

En estos últimos años ha surgido otra concepción: la que concibe la lectura como un recurso para hacerle frente a la enfermedad y a las diversas dolencias, una herramienta con poderes preventivos y reparadores. De esta forma, los efectos de las lecturas se fusionan con los del discurso médico.

Desde esta última concepción, en distintos efectores del sistema público de salud de la Ciudad de Buenos Aires, se implementan espacios destinados a la promoción de la lectura y el acceso a los libros.

Este trabajo se focaliza en las experiencias que, en la sala de espera del Servicio ambulatorio de Pediatría y en algunas salas de internación, se llevan adelante dentro de la cotidianeidad del Hospital de Agudos Enrique Tornú.

* * *

Tradicionalmente, las salas de espera de los consultorios médicos-públicos pero especialmente privados- han sido espacios en los que la práctica de la lectura se ha hecho presente. Así, cuando una persona visita a un profesional de la salud se encuentra no solamente con el discurso médico, sino también previamente con otros discursos que se presentan, predominantemente, bajo la forma de revistas, tanto de interés general como de espectáculos, política, deportes, etc. La disponibilidad de estos materiales de lectura obedece a una necesidad: la de ocupar el tiempo que existe entre la llegada al consultorio del profesional y la consulta propiamente dicha.

Las salas de espera constituyen la antesala de la atención, el lugar público en el que las personas concurrentes a algún efector de salud se reúnen antes de ser atendidas por el profesional. Son espacios colectivos, espacios de paso, donde la gente, sentada o de pie, permanece hasta que el hecho que está esperando sucede: el llamado del médico. Debido a que las personas pueden permanecer, a veces, más tiempo en la sala de espera que en la consulta médica, se necesita amenizar esta espera y, en este sentido, la lectura ocupa- junto a la instalación de televisores en las salas- un lugar fundamental.

Por otra parte, las salas de internación también son espacios en donde, habitualmente, se han encontrado diversos materiales de lectura. En este caso, no

sólo revistas de distintos géneros, sino también libros que algunos pacientes y sus acompañantes toman cuando el cuerpo y el ánimo se lo permiten y, generalmente, con la finalidad de ocupar un tiempo libre que, a veces, resulta incluso más insoportable que el tiempo de la espera en la sala de espera.

Esta es una determinada concepción de la lectura en salud: la que privilegia una discursividad vinculada con el campo de desempeño semiótico del entretenimiento en medio de las cotidianidades de las salas de espera y de internación. Esto es, la lectura es concebida como un pasatiempo, una forma de ocupar el tiempo libre, un medio de distracción, de entretenimiento, que hace que el transcurrir del tiempo se perciba, por sobre todas las cosas, como más veloz.

Otra concepción de la lectura en Salud

Pero además de la concepción más funcional e instrumental sobre la lectura anteriormente mencionada, existe otra que se ha enfatizado en los últimos años, aunque también existiría desde hace tiempo: la que piensa la lectura como recurso de salud¹ para hacerle frente a la enfermedad y a las diversas dolencias, como una herramienta con poderes preventivos y reparadores. De esta forma, los efectos sanadores de la lectura se fusionan con los de la práctica médica.

Al respecto, Michele Petit (2001) habla de los poderes reparadores de la lectura, del poder de la palabra escrita en la construcción de la identidad de los seres humanos y en la elaboración de la subjetividad, ya que ayuda a las personas a descubrirse, a hacerse un poco más autoras de su vida, aún cuando se encuentren en contextos sociales desfavorecidos. La lectura también colabora en la reconstrucción de la vida de las personas en desgracia. Petit (2001: 67) sostiene que la lectura

puede ser crucial en etapas de la vida en que debemos reconstruirnos: cuando fuimos golpeados por un duelo, una enfermedad, un accidente o una pena de amor; cuando hemos perdido nuestro empleo; cuando atravesamos por una depresión o una crisis psíquica (...) todas esas cosas que afectan negativamente la representación que tenemos de nosotros mismos y el sentido de nuestra vida.

Por su parte, Karine Brutin (2000), en “La alquimia terapéutica de la lectura”, dice que ésta

es terapéutica porque las representaciones que ofrece, despiertan lo que en nosotros está dormido e ignorado, resucitan pedazos de historias, fragmentos de recuerdos, los efluvios de sensaciones olvidadas.

Ya en el siglo XVIII lo llegó a decir Montesquieu: “no ha habido pesar que una hora de lectura no me haya quitado”. Evidentemente, tal como sostiene Petit (2001), la idea de que los libros pueden ayudar al bienestar de la gente es muy antigua. Para San Agustín (citado por Manguel, 2005), por ejemplo, las frases maravillosas que conmueven o deleitan en un libro hay que aprenderlas de memoria para que cuando sobrevenga una aflicción muy profunda se tenga a mano el remedio como si se lo llevara escrito en la mente. Para poner otro caso, en el siglo XX, la poesía y la literatura jugaron un importante papel para algunos deportados en los campos de concentración nazis.

Es partiendo de esta concepción que, desde hace algunos años, se implementan espacios destinados a la promoción de la lectura en algunas salas de espera y de internación del sistema público de salud de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). En estos espacios se trabaja con libros y otros materiales de lectura como revistas y suplementos culturales a los que no se percibe como simples “cosas”. Tiene lugar aquí lo que puede denominarse una sustitución formal o funcional, una alteración de la función para la cual los objetos han sido diseñados o pensados. Los textos no son observados aquí en relación con lo que sería su mera funcionalidad en la vida cotidiana de los espacios de salud (ocupar el tiempo libre), sino que se visualizan en relación con ciertos comportamientos (el padecimiento de enfermedades físicas o psíquicas, la espera en las salas de los distintos Servicios y en internación, las intervenciones médicas, etc.) dentro del campo de la significación de la cotidianeidad. Desde este punto de vista, puede

decirse que se manifiesta un trabajo estético/poético sobre el objeto libro que va más allá de la dimensión poética que se le atribuye al lenguaje de la obra. Así, en la cotidianeidad de los espacios de salud, el libro es un artefacto funcional (en tanto ocupa el tiempo libre) al que se le ha sumado una función de tipo estética que se manifiesta en una determinada disposición de los libros en las bibliotecas, en la modalidad de la oferta en las salas, en la búsqueda de libros con determinadas características (tamaños, texturas, etc.).

La incorporación de la promoción de la lectura en las instituciones de salud ha sido con el tiempo cada vez mayor, y actualmente se registran numerosas experiencias que dan cuenta de ello. Hospitales Generales de Agudos como el Tornú, el Hospital de Niños “Ricardo Gutiérrez” y el Centro de Salud y Acción Comunitaria N° 7 vienen desarrollando, desde fines de la década del ’90 y principios de 2000, programas de promoción de la lectura con la idea de que se comience a pensar y a tratar a la misma como un recurso más para hacerle frente a la enfermedad.

Otras instituciones tuvieron su puntapié inicial en el año 2003, año en que la Fundación Leer realizó las Primeras Jornadas de Capacitación del “Programa Rincones de Lectura en Centros de Salud y Hospitales”. Dichas jornadas actuaron como disparador para que estas experiencias se replicaran en distintas instituciones de la Ciudad como de todo el país. Por otro lado, en los últimos años, tanto la Feria del Libro como la Feria del Libro Infantil y Juvenil incluyeron mesas de trabajo para profesionales de la salud dedicados a la lectura donde se difunden y discuten las distintas experiencias y se intercambian materiales e información sobre la temática.

La sala de espera del Servicio ambulante de Pediatría y algunas salas de internación del Hospital Tornú son el escenario donde se desarrollan algunas de estas experiencias.

Leyendo en la sala de espera de Pediatría

Se puede entender la espera como calma, facultad de saberse contener, dejar de hacer cierta cosa hasta que ocurra otra. La cotidianeidad² de una sala de espera, dentro de un hospital público, puede estar marcada por este silencio, por esta tranquilidad. Puede constituirse en un espacio/tiempo en el que parece no pasar nada.

Pero también puede caracterizarse, como en el caso de la sala de espera de Pediatría del Tornú, por el bullicio, la entrada y salida de gente, el llamado de los médicos, los enfermeros, los administrativos, etc. No sería, en este caso, la sala de espera un espacio considerado “ideal” para la concentración y la reflexión que requiere una lectura atenta y silenciosa.

En instituciones de salud, como el Tornú, se implementa desde hace diez años un proyecto denominado “Promoción de las lecturas en la sala de espera de Pediatría” en el que participan profesionales de este Servicio (médicos, enfermeros, psicoanalistas, psicopedagogos, psicomotricistas), del Servicio Social y de la Residencia Interdisciplinaria de Educación para la Salud; un proyecto dentro de un Servicio de atención ambulatoria (no hay internación) que recibe alrededor de 150 niños por día.

El eje de este proyecto es la promoción de la lectura y el acceso a los libros. Se entiende por promoción de la lectura

cualquier acción o conjunto de acciones dirigidas a acercar a un individuo y/o comunidad a la lectura elevándola a un nivel superior de uso y gusto; de tal forma que sea asumida como una herramienta indispensable en el ejercicio pleno de la condición vital y civil (Yepes Osorio, L.; Betancourt, A. y Álvarez, D, 1997).

La promoción de la lectura incluye cualquier acción que cree un vínculo cotidiano y productivo entre el individuo/comunidad y la lectura, y se inscribe dentro del concepto de promoción de la salud entendida, por la Organización Mundial de la Salud, como el proceso que proporciona a las poblaciones los medios necesarios para ejercer un mayor control sobre su propia salud y así poder mejorarla.

El espacio que se elige para realizar estas actividades es la sala de espera del Servicio. Una sala que los miércoles por la mañana, día en el que habitualmente se realizan las acciones de promoción de la lectura, ve alterada- aunque no interrumpida- su cotidianeidad de movimientos. Cuando se inicia el trabajo de lectura en la sala, se les dice a las personas presentes que esto no impide que los médicos las llamen al consultorio ni tampoco las obliga a participar de las actividades pero, con el tiempo, se ha instaurado una cierta lógica de funcionamiento por la que muchas veces las personas prefieren quedarse hasta que la actividad finalice y los médicos se abstienen de llamar por un rato. La cotidianeidad de la sala se ve, en algún aspecto, afectada y ese espacio bullicioso se convierte en un espacio de intercambio en donde se relatan o teatralizan cuentos, en donde se recuperan las historias y leyendas de los lugares de origen de los concurrentes, donde se invita a narradores, donde se ofrecen libros para leer en la sala o para llevarse a sus casas.

Se produce, entonces, el pasaje de leer en el silencio de la sala de espera de cualquier consultorio a las operaciones de leer, escuchar y contar en el hospital público, y todo eso en medio del bullicio. Un efecto de sentido que privilegia la expresión de los concurrentes, la circulación de la palabra, que permite recuperar saberes y conocimientos. Tiene lugar aquí una sustitución en relación con la escena global: de una escena comunicacional en la que el enunciador- el hospital público- monopolizaba palabras y saberes que recibía pasivamente el enunciatario –concurrentes a la sala de espera- se pasa a una escena en la que se recupera una cierta socialidad y en la que los libros y la voz se comparten, son de todos y para todos.

La lectura en la sala de internación

El proyecto “Promoción de las lecturas en el Servicio de Clínica Médica” se comenzó a llevar adelante en marzo de 2008 y es fruto, inicialmente, del trabajo conjunto del Servicio de internación de Clínica Médica, el Servicio Social, y las Residencias de Educación para la Salud, Salud Mental y Terapia

Ocupacional. Consiste en la conformación e instalación de una biblioteca- para que pueda ser utilizada tanto por las personas internadas como por sus familiares, cuidadores o acompañantes- y en la recorrida por las 24 camas que forman parte de las Unidades N° 5 y 6 ofreciendo libros.

Si la cotidianeidad de la sala de espera de un Servicio ambulatorio, como el de Pediatría, es de bullicio y movimiento permanente; la de una sala de internación es la de la monotonía, la de la entrada constante de médicos y enfermeros a la habitación, la de la pérdida de privacidad, etc. La internación – y la enfermedad- provocan un desajuste, una ruptura en la vida cotidiana de las personas. Muchas veces éstas pasan de tener una vida activa y social a estar postradas en una cama, conectadas a distintos aparatos, visitadas por profesionales que no siempre conocen, etc. El espacio privado que sostenían antes de la internación se ve lacerado no sólo por la enfermedad sino también por la duración de la internación, por las intervenciones médicas más o menos invasivas, por los cambios abruptos en el estilo de vida, etc. ¿Qué puede hacer la lectura en este ámbito? Va a decir Petit (2001: 43) que

la lectura puede ser, a cualquier edad, un atajo privilegiado para elaborar o mantener un espacio propio, íntimo, privado (...) incluso en contextos donde no parece haber quedado ningún espacio personal.

A esta posibilidad de resguardar un espacio propio, se suma que la lectura permite explorar diversas resoluciones para situaciones conflictivas, poner en palabras y comunicar ideas, opiniones y sentimientos, que podrían no saber manifestarse. La lectura brinda palabras para nombrar la situación que se está atravesando durante la internación, facilitando además el contacto y el intercambio con otros.

De una situación de objetualización y de postración del cuerpo de la persona enferma, de la intromisión en su intimidad, se pasa a una recuperación de su espacio propio, a un poder nombrar y nombrarse que favorecen su individualidad.

Aquí vuelve a aparecer la dimensión reparadora de la lectura de la que habla Petit (2001). Mediante la lectura, los lectores se escapan de su nueva cotidianeidad (la enfermedad) y de sus evidencias. Al ver convertido su cuerpo en objeto para la ciencia médica, la lectura permite a los pacientes recuperar su posición de individuo en tanto pone en movimiento al pensamiento, permitiendo recomponer las representaciones que uno tiene de su historia, de su mundo interior, de su vínculo con el mundo exterior.

Tanto en la sala de espera como en una sala de internación, la lectura ha ocupado, tradicionalmente, un lugar de entretenimiento y de pasatiempo. Su vínculo con la salud propiamente dicha es más novedoso. En medio del bullicio, produce efectos de expresión de los concurrentes, facilita la circulación de la palabra, recupera la socialidad. En medio de la monotonía de la sala de internación y de la pérdida de privacidad, permite resguardar un espacio propio, favorecer el lugar de individuo en medio de las intervenciones médicas, muchas veces invasivas. Así, la articulación entre lectura y salud en las diferentes cotidianeidades del hospital público genera un espacio simbólico donde, tal como afirma Petit (2001), podría decirse que la literatura o el leer, escuchar y contar historias autorizan un conjuro a la muerte. Mientras que uno cuenta, está vivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Brutin, K.** (2000): *La alquimia terapéutica de la lectura*. París, L'Harmattan
- Manguel, A.** (2005): *Una historia de la lectura*. Buenos Aires, Emecé
- Petit, M.** (2001): *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México, Fondo de Cultura Económica
- Steimberg O.** (1993): *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel
- Verón, E.** (1987): *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, Colección El Mamífero Parlante

Yepes O. y otros (1997): “La promoción de la lectura” en *La promoción de la lectura. Conceptos, materiales y autores*. Colombia, Comfenalco

Ley Básica de Salud de la Ciudad de Buenos Aires, N° 153/99. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

NOTAS

¹ A la salud se la entiende, en este trabajo, no como mera ausencia de enfermedad ni tampoco limitada al acceso a la atención y la asistencia médica. Se partirá de una concepción de salud integral. Ésta implica, entre otras cosas, que la salud es un proceso social e histórico y un derecho humano básico que se vincula, tal como sostiene la Ley Básica de Salud de la Ciudad de Buenos Aires N° 153, con la satisfacción de necesidades de alimentación, ambiente, cultura, educación, trabajo, vestido y vivienda.

² Para Oscar Steimberg, la cotidianeidad “es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recommienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios” (Seminario “Vida privada y Géneros de la comunicación”)

ROGER PLA, O SOBRE LA MÍMESIS DIALÓGICA Y EXPERIMENTAL EN LA NARRATIVA ARGENTINA

Jorge Bracamonte

jabracam@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación: “Marginalidad de la obra de Roger Pla en los sistemas literarios argentino y latinoamericano. Novela Experimental, Nuevo Objetivismo y Realismo Mágico como valoraciones problemáticas en la literatura argentina de 1940-1980.”

Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

Palabras clave

Roger Pla – Sistema literario – Novela – Experimentación – Realismo – Dialogismo

Resumen

Entre 1940-1960, las agudas polarizaciones socio-culturales y político-ideológicas de la sociedad argentina no sólo desembocan en proyectos político-culturales que se proponen refundar, por momentos de manera casi absoluta, el Estado-Nación y la sociedad. Estas manifestaciones son emergentes de revulsivos cambios, desplazamientos y contradicciones que atraviesan lo social y que la literatura del periodo, desafiada por problemáticas inéditas, también se propone re/presentar. En la narrativa, además del auge del realismo historicista y la literatura explícitamente politizada, se formulan programas literario-culturales que postulan una moderna y “Nueva novela” argentina; programas que buscan explorar entre lo mimético y experimental una realidad compleja y atravesada de profundas paradojas existenciales y culturales. Sin referirse necesariamente a hechos puntuales del periodo histórico en cuestión, buscan aportar desde las poéticas claves para su comprensión. Centramos nuestro análisis en dos novelas

publicadas por Roger Pla en la etapa: *Los robinsones*(1946) y *Las brújulas muertas*(1960). Un marco fundamental para este trabajo es aquel que enlaza los siguientes núcleos conceptuales: re/presentaciones problemáticas y antagonísticas de las Otredades; los desafíos de las nuevas modalidades miméticas; las reconfiguraciones estéticas entre lo mimético y lo experimental producto de las prácticas y teorizaciones posvanguardistas; la reelaboración de aquello en el discurso literario y las innovaciones que esto produce en el sistema literario. La entrada teórico-metodológica para este abordaje es el uso reflexivo de la teoría bajtiniana, sobre todo para repensar lo mimético como dialógico y experimental, vinculado, entre otros aspectos, a la incorporación de la “palabra del otro” en complejas tramas genéricas y culturales de voces novelísticas.

* * *

Suelen contraponerse las estéticas literarias realistas –englobadas en lo mimético- con las experimentales, como si unas y otras fueran sólo calles paralelas de diferente especie en una versión estática y compartimentada de la historiografía literaria. La intención principal de este trabajo es cuestionar dicha versión, la validez de aquel supuesto antagonismo deshistorizado a partir de, precisamente, repensarlo desde la especificidad de una obra, de un conjunto de textos de Roger Pla (1912-1982), historizando desde lo discursivo nuestro análisis e interpretación. El presente cuestionamiento lleva, por cierto, a una postulación: que ambas vertientes de géneros discursivos –la mimética y experimental- interactúan de manera continua en la dinámica y sistema literarios, acentuando sus diferencias o tratando de religar sus similitudes, pero que para una comprensión más aproximada de estas interacciones resulta necesario explorar cuáles son las previas textualizaciones de lo histórico de las cuales son cadena esos géneros discursivos, esos lenguajes, entendiendo a la vez los vínculos entre lo simbólico, lo imaginario y lo real que construyen esos géneros discursivos, esos lenguajes.

Lo señalado resulta fundamental, en la medida que, en primera instancia, aquellas vertientes literarias supuestamente contrapuestas, sin aparentes puntos de contacto, acentúan o bien desde lo simbólico lo real o bien lo imaginario, cuando en realidad estas dimensiones siempre están en juego en el acto socialmente simbólico que es el artefacto literario. Esto nos lleva a repensar, de una manera imprescindible, qué importancia tienen los lenguajes, en relación con lo real, para considerar estos fenómenos y problemas desde la literatura, y en relación con ello cuáles son los aspectos centrales de lo real-histórico que motivan aquella dinámica de interacciones en los planos simbólico e imaginario.

Concentrarnos en ciertos textos programáticos y ficcionales de Roger Pla del periodo 1940-60, nos brinda un banco de pruebas poco y nada estudiado en la crítica literaria argentina, que a la vez resulta extremadamente adecuado para reflexionar sobre los problemas y lecturas propuestas. Y esto porque en Pla la intención de reformular -definiéndose respecto a lo heredado del pasado, respecto a las tradiciones de géneros y concepciones existentes- las interacciones, los pasajes entre lo mimético y experimental, es inicial, le permite proponer –o por lo menos esbozar con rasgos fundantes- su programa artístico, su proyecto creador desde el arranque decidido de su trabajo creativo entre el segundo lustro de los ´30 y primer lustro de los ´40. Hay cuatro elementos que, en su caso, posibilitan esto: una alta conciencia sobre el grado de evolución artística contemporánea –no sólo de las artes literarias, sino también de las artes visuales, ya que Pla fue crítico de pintura-, muy atenta a los significados e impactos de las vanguardias y postvanguardias de las primeras décadas del siglo 20; la necesidad de tomar posiciones respecto a las discusiones estéticas y filosóficas referidas al realismo y los imperativos político-sociales acuciantes en la etapa; la reflexión constante sobre aquello, otros aspectos de la práctica literaria y la trama vital, registrada en sus diarios; y la escritura paralela, intensa, por aquellos años, de su primera novela *Los robinsones* (1946). De manera correspondiente e interpenetrada, como cotexto, el ensayo de Pla “El problema actual de la novela” –que aparece el

mismo año que *Los robinsones*-, pone en primer plano manifestaciones conceptuales que indican aquel proceso y búsquedas.

Su propio programa literario que Pla luego, en 1969, va a explicitar extensamente en su ensayo *Proposiciones. Novela nueva y narrativa argentina*, ya lo plantea en el mencionado ensayo de 1946. La preocupación por construir una “Novela nueva” en Argentina, es el eje reflexivo del texto, que además trata de saldar discusiones de los años previos en los que habían intervenido y polemizado varios escritores consagrados y nuevos, entre ellos Arlt y el mismo Pla. Éste dice:

Es por eso que hasta hoy nuestra novelística, cuando se anima a dejar de lado el relato anecdótico y superficial y dirige sus ambiciones a la expresión profunda de la realidad, trastabillea y se agita en un mar de influencias contradictorias no maduras y todavía gravitantes sobre la espontaneidad del estilo. (Pla en Korn, 2007: 108).

Involucrado en las discusiones del momento –emparentadas a los artistas de izquierdas, pero no exclusivamente-, en relación a la necesidad de que lo literario represente la realidad histórica, política y social, Pla propone una respuesta a esto, pero evitando antinomizarla con las tendencias preocupadas sobre todo por lo formal y los lenguajes en literatura. Si la literatura necesita singularizarse por y en sus diálogos con los contornos histórico-sociales argentinos, esto no debería impedir la “universalidad a nuestra novelística” (Pla en Korn, 2007: 108). Propone encontrar esta “universalidad” mediante la exploración de lenguajes, que convierte a “nuestra literatura novelesca en un laboratorio experimental, en un núcleo preformativo y precursor”, y que demanda que el novelista:

(...) deseche las seducciones formales e imitativas que soplan de afuera, y recibiendo en cambio todos los vientos del mundo en lo profundo de sí mismo hasta que allí se confunden con las mutaciones de la vida misma y de nuestra realidad, tenga el coraje entonces de lanzar lealmente su voz, su propia voz (...) (Pla en Korn, 2007: 108-109).

Pla en su ensayo de 1946 esboza su búsqueda de una posición que supere la antinomia estético-ideológica instalada en su horizonte histórico-cultural: la postulación de una narrativa predominantemente realista político-social vs. una narrativa predominantemente vanguardista formal. Para ello, y en consonancia con lo aprendido de las herencias vanguardistas y postvanguardistas, pero también con su recepción crítica de las filosofías existencialistas, postula que la Novela Nueva argentina rearticule Realidad como problema a indagar/Lenguaje, lo ajeno pero desde lo propio, lo inauténtico pero develado desde un trabajo artístico, intelectual y ético auténtico, lo subjetivo en sus dinámicas interacciones con lo objetivo: “Para el novelista, este infatigable cazador de presencias vivientes, la trama de la objetividad y el abismo de la objetividad son dos frentes en los que debe luchar para reducirlos y armonizarlos en su obra.” (Pla en Korn, 2007: 109)

Casi en términos epistemológicos, sin duda filosóficos, enfoca Pla el problema y formula su propuesta para la Novela Nueva. Se pregunta así sobre las condiciones de posibilidad que permitirían construir dicha novelística, y se interroga desde ese presente por las genealogías de los géneros narrativos realistas y vanguardistas/postvanguardistas que actúan en ese presente, con cuyos cruces experimentales él ve la posibilidad de construir una novedosa mimesis. Una conciencia historicista a la vez que formal le permite esto, y hace que desde una discusión genérica por excelencia del periodo –sobre la Nueva Novelística argentina-, este escritor desemboque en una mimesis dialógica y experimental, que conjuga lo representacional como necesidad estética constantemente historizada a la vez que abierto a lo formal-lingüístico –en contraste con el realismo historicista predominante en el sistema literario del momento-, la preocupación por explorar la diversidad de lenguajes hacia el interior y exterior de los seres, y el trabajo desde la práctica poética con los dos aspectos –lo real a representar, los lenguajes de esas representaciones-, abordándolos en una experimentación que se modula centralmente desde los bordes del lenguaje.

Ahora bien, la conciencia discursiva del abordaje de lo real en Pla hace que inevitablemente lo Real se convierta en una compleja búsqueda de

re/presentar lo Otro, los otros, tanto en la subjetividad como en la objetividad. La constitución de una novelística eminentemente dialógica en el periodo –tal la de Pla, pero asimismo varias otras difíciles de encasillar según las valoraciones críticas de la época apegadas al realismo historicista o al esteticismo, pensemos en Marechal o Cortázar-, lleva a la centralidad de las puestas en escena textuales de la diversidad y diferencias de discursos *otros* de la vida, subjetiva y social. En las novelas de Pla, los diálogos y las modalidades de interacciones de lenguajes, surgen de esa necesaria y a la vez libre representación de los unos y los otros, que entablan contacto, que tratan pero no pueden comunicarse, o directamente antagonizan, en una sociedad donde los conflictos político-sociales o culturales hablan muchas veces de las distintas dificultades de comprender y aceptar al otro, aunque paradójicamente se necesite hacerlo.

Esto hace que, evidentemente, *Los robinsones* sea una novela que indaga lo real de manera compleja, abordando crucialmente lo histórico –la fábula central, el presente narrativo más cercano, se desata el mismo día que se inicia la Guerra Civil española y este conflicto, con las múltiples tensiones que puso en escena, signa el contexto de dicha fábula ubicada por cierto en Buenos Aires, con indudables elementos de lo propio cultural argentino-, pero sin dejar de lado las inquietudes a nivel de conocimiento, filosóficas y existenciales, que también conforman complejas visiones de la realidad. Ahora bien, lo que contribuye en gran medida a esta exploración compleja es que la novela desde su estructura y lenguaje cuestiona las construcciones convencionales de realidad. Si recordamos la centralidad que otorgaba Ángel Rama a la estructura compositiva y a la lengua de una obra para poder abordar las cosmovisiones en circulación y conflicto que pone en juego y que permiten repensar desde lo literario un momento histórico-cultural en su posible densidad, *Los robinsones* permite estos abordajes y reflexiones: propone “redescubrir lo real”, pero habiendo aprendido las lecciones de las vanguardias y postvanguardias previas –Joyce, Proust, Gide, entre los más conocidos de los numerosos intertextos que dialogan con las historias y forma de

la novela, son decisivos para la poética novelística deliberada que desde este texto practica Pla-.

Enumeramos una serie de rasgos de *Los robinsones* que evidencian su carácter experimental: a)Recomposición de lo real desde las múltiples percepciones y pensamientos de una diversidad de personajes –no solamente desde los cuatro “robinsones”-, asentados en diferentes voces y una constante variación de perspectivas y puntos de vista; b)Se trabaja el efecto de lo real, pero a la vez la novela apela a un trabajo activo del lector en la organización del relato, conformado desde lo fragmentario y la discontinuidad; c)Replanteo de la mimesis: no renuncia a lo mimético, pero lo reformula, en un montaje de diferentes temporalidades y espacialidades; d)Conjuga las discusiones del momento acerca del “Nuevo realismo” (Pla en *Antonio Berni* remite explícitamente a los ensayos de Héctor P. Agosti, evidenciando su compromiso en esos debates coetáneos), con una nueva propuesta de lo mimético: evitar la linealidad, evitar que el realismo se agote sólo en el historicismo; e)En la novela adquieren funciones clave las exploraciones sugestivas de las imágenes –legado sobre todo de la poesía vanguardista- como constituyentes del discurso narrativo novomimético y en particular de la novela en este caso; f)Aquí aparece de una manera novedosa el trabajo con los anacronismos en tanto montajes y confluencias de diferentes temporalidades en espacios comunes, que articulan diversos tiempos (1936-37, 1920, 1923, 1928 y 1929) y espacialidades que dotan de otro espesor a las presentaciones de lo real, rasgo que, decisivo en las apreciaciones y reflexiones sobre las artes visuales y que Pla conocía muy bien, aquí es incorporado a la poética de la novela; g)Lo histórico es asimilado a una re/presentación artística nueva; la novela realiza en la práctica aquello que, de modo programático, Pla formula en sus ensayos; h)Por consiguiente, lo realista durante el periodo, en vertientes como las practicadas por Pla y que de allí en más va a continuar explorando, se combina con un programa experimental que lo abarca y complejiza: el hecho de que se problematice lo real en diversas dimensiones, aún sin depender esto de una epistemología tan deliberada como en Macedonio

Fernández, reafirma nuestra tesis de lectura, porque a su vez el programa de Pla sí se contacta decisivamente con teorías casi simultáneas como “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo” (1947) y “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), donde Cortázar sí explicita una epistemología para lo que define como “novela cobayo”.

Pensar de esta manera *Los robinsones*, y en ella el programa experimentalista que Pla ya constituye en este periodo y que luego desarrolla de modo coherente, en particular en sus posteriores novelas extensas, y que por supuesto ratifica y revisa de otra manera en su ensayo *Proposiciones. Nueva novela y narrativa argentina* (1969), permite también comprender cómo Pla se ubica en esa coyuntura decisiva –los ‘40- de la reconfiguración novelística moderna argentina: en diálogo y definición respecto a la fundamental tradición arltiana que la precede –puesta en escena en *Los robinsones*-, pero a la vez más cerca, en lo formal, de lo postulado por Macedonio Fernández para la teoría de la novela –combinado con la profunda preocupación de Pla por “redescubrir lo real”-. De aquí que años antes, en 1941, las propuestas para la novela moderna realizadas por un muy joven Pla hayan encontrado oposición en un ya reconocido Roberto Arlt –ambos coincidían en el diario “El Mundo”-. Como ha sido destacado por Analía Capdevila, por un lado Arlt defendía la necesidad de que predomine lo narrativo, el contar historias, en la novelística por construirse, mientras que Pla postulaba la necesidad de que la novela se vuelva una “novela de estados”, que cuestione la linealidad temporo-espacial como manera convencional de organizar la exploración de la realidad, de la vida (Capdevila en Pla 2009: 22-24). Sin dudas, esta “Novela de estados” sintonizaba más con su admirado *Ulises* de Joyce –aquella novela sobre la que Arlt ironizaba en las “Palabras del autor” de *Los lanzallamas*-, pero también lo hacía con la concepción de componer una “Novela en Estados”, tal como Macedonio Fernández entendía a la “Novela Buena” por construir.

Entre 1940-60, la Novelística Nueva argentina o propuestas similares que surgen, en algunas de sus corrientes devienen una mimesis dialógica y

experimental. En gran medida, el constitutivo carácter dialógico posibilita lo experimental; no resultan contrapuestos sino que, en estos casos, se implican. Pero como este tipo de mimesis resulta atípica en relación a las estéticas realistas historicistas por un lado, y a las corrientes formalistas y esteticistas por otro, las obras emergentes de este tipo encontrarán valoraciones críticas excepcionales, o no serán tan tenidas en cuenta en su verdadera dimensión y novedad por la crítica especializada del periodo, como en gran medida ocurrió con la obra de Pla. Por lo señalado, los desafíos de las nuevas modalidades miméticas implican y manifiestan a la vez innovadoras reconfiguraciones estéticas, cognitivas y éticas entre lo mimético y experimental. Sin dudas, las grandes transformaciones que atraviesan la sociedad argentina de esas décadas, son leídas desde estas transformaciones novelísticas y, a la vez, permiten en gran medida explicarlas. Es el recorrido, con indudables puntos de contacto en lo que hace a lenguajes sociales trabajados desde lo artístico, que va de *Los robinsones* y *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal a *Las brújulas muertas* y *Los premios* de Cortázar, ambas de 1960. El lenguaje artístico, literario, acepta el desafío de indagar las voces y lenguajes sociales, en intensa transformación como ocurre con aquello que textualizan: el dominio histórico-político. Esta transformación intensa surge porque los cambios y transformaciones de las “palabras del otro”, durante el periodo, son centrales; en gran medida dinamizan el cambio literario, que se motoriza por una marcada acentuación de la interacción discursiva, la interdiscursividad, que provoca la expansión de las posibilidades tanto de la mimesis como del lenguaje, de los lenguajes, volviéndose esto nota saliente de lo literario, en particular de la novela, un género que en este momento histórico en Argentina no sólo está en cambio de piel, sino por momentos de especie, deviniendo ese género que alguna vez Cortázar definiera como un monstruo multiforme, “mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico” (Cortázar, 1994: 193).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.** (1984): *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.
- Auerbach, E.** (1950): *Mímesis: la realidad en la literatura*. México, F.C.E.
- Bueno, M.** (2000): *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo: genealogía de un vanguardista*. Buenos Aires, Corregidor.
- Camblong, A.** (2003): *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bracamonte, J.** (2010). *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política*. Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Bracamonte, J.** (2009): “Más allá de lo representacional. Conjeturas sobre la narrativa experimental en Argentina” en *Actas XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Letras-Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), cd-rom.
- Bajtín, M.** (2002): *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bajtín, M.** (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M.** (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Capdevila, A.** (2009): “Roger Plá, la novela total” en Plá, Roger: *Intemperie*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- Cortázar, J.** (1994): “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo” en *Obra Crítica/1*. Madrid, Alfaguara. Prólogo de Saúl Yurkievich.
- Cortázar, J.** (1994): *Obra Crítica/2*. Madrid, Alfaguara. Prólogo de Jaime Alazraki.
- Deleuze, G.** (2002): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Didi-Huberman, G.** (2008): *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Fernández, M.** (1974): *Teorías. Obras Completas. Volumen III*. Buenos Aires, Corregidor.

Fernández, M. (1993): *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires, ALLCA, XX. **Camblong, A. y de Obieta, A.** (editores).

García, M. A. (2008): “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina de los 40” en **Artundo, P.**: *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Jameson, F. (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989.

Jitrik, N. (Director) (2009). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé. Vol. 8, *Macedonio*, Dir. del volumen: Roberto Ferro.

Ledesma, J. (Otoño 2000-Primavera 2001): “Roger Pla: tiempos trastornados” en *INTI. Revista de Literatura Hispánica*. Dedicado a “Argentina Fin de Siglo”. Providence College, Nro. 52-53: 269-280.

Pla, R. (1969): *Los robinsones*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (edición original de 1946)

Pla, R. (1946): “El problema actual de la novela” en Viñas, David (Director). *Literatura argentina siglo XX*. Vol. 4, *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires, Paradiso. Comp. del volumen: Guillermo Korn.

Pla, R. (1969): *Proposiciones. Nueva novela y narrativa argentina*. Buenos Aires, Editorial Biblioteca.

Pla, R. (1945): *Antonio Berni*. Buenos Aires, Losada.

Prieto, M. (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

Rama, A. (1982): *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*. Bogotá, Procultura/Instituto Colombiano de Cultura.

Svanascini, O. (1982): “Prólogo” en *Las brújulas muertas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: I-X.

COSMOPOLITAN, VOGUE Y ELLE: OPERACIONES DE PASAJE DEL SOPORTE PAPEL AL DIGITAL

Silvina Tatavitto

silvintata@yahoo.com.ar

Federico Buján

fbujan@gmail.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas “en papel” y en soporte “digital”

Director: Oscar Traversa

IUNA

Palabras Clave

Dispositivo; contrato de lectura; revistas; estrategias transpositivas; enunciación.

Resumen

La ponencia revestirá un carácter provisional en relación con el análisis del pasaje de las revistas femeninas del soporte papel al digital. Tal abordaje implicará, por un lado, revisar la noción de transposición a fin de circunscribir sus alcances, sus aportes y el papel que juega en las culturas mediatizadas. Por el otro, se abordará la descripción de las insistencias, transformaciones e hibridaciones que dicho movimiento promueve, tanto en lo que respecta al plano temático como al orden retórico y a las variadas inscripciones genéricas adoptadas por la versión *on line* de este tipo de revistas, como paso preliminar y necesario para la descripción de su comportamiento enunciativo verificando cuáles colectivos de identificación se ponen en obra y a través de qué operaciones. Este enfoque supondrá, entonces, un análisis comparado con otras clases de revistas a fin de verificar si hubiere algún tipo de especificidad o singularidad en el corpus objeto de análisis compuesto, básicamente, por los siguientes títulos: Cosmopolitan,

Vogue y Elle, cuya selección halla fundamento en que parecería obrar en ellos distintas estrategias que ponen en juego operaciones diferenciadas de pasaje.

* * *

Por dónde empezar

Se ha afirmado, y no sin razón, que “vivimos en un mundo de relatos, acertijos, informaciones, poemas y sermones arrancados de su lugar, llamados sin razón aparente de un lenguaje o de un medio a otros” (O. Steimberg, 1993: 87) Un mundo, en fin, de transposiciones, al que nos enfrenta de lleno la tarea de describir las relaciones entre las revistas femeninas impresas y sus sucedáneos digitales instalándonos en la trama de cambios e insistencias habitualmente generado en este fenómeno de pasaje, “cara gozosa y carnavalesca de la semiosis infinita” (Traversa, O 1995: 2). Qué se mantiene y qué se modifica en la migración de un soporte, medio o lenguaje a otros implica constatar en principio cómo cada transposición gestiona un complejo de transformaciones que van desde aquellas que ponen en juego las posibilidades y restricciones propias de cada emplazamiento (muchas veces relativas a la materia significativa), hasta las que recaen en ciertos órdenes textuales, especialmente los de configuración enunciativa.

1. La gestión de las diferencias transpositivas

Así, comenzaremos por examinar esta cuestión de carácter diríamos general poniendo en contrastación el corpus - en observación desde el 22 de septiembre de 2009 a la actualidad constituido por Cosmopolitan, Vogue y Elle- con otra clase de textos, los destinados al universo de la decoración de interiores, también usual – aunque no exclusivamente- orientado a públicos femeninos, para lo cual se ha seleccionado DecoEstilo Magazine, a fin de verificar cómo se

gestionan las transformaciones y las diferencias entrañadas en ciertas modalidades transpositivas.

En este punto dos estrategias disímiles ocupan el centro de nuestro análisis (seguramente las aquí estudiadas no agotan el campo de otras posibles, pero resultan las de mayor pertinencia en vistas a los objetivos consignados): una actualizada por DecoEstilo Magazine y otra por la prensa femenina.

1.1. La estrategia DecoEstilo

En el caso de DecoEstilo parecería obrar una estrategia que podríamos inicialmente caracterizar como una apuesta a la neutralización o borramiento de la operación de pasaje, una suerte de concentración de esfuerzos textuales para mantenerse *indemne* e indiferente a dispares emplazamientos. Todo aquí se orientaría a generar el efecto *ilusorio* de *estar hojeando una revista de papel* y acceder a la totalidad de sus contenidos.

Sin embargo, se pueden observar ciertas posibilidades abiertas por el nuevo emplazamiento, ya que no sólo permite usar la pantalla completa y el zoom (recursos propios de la web) al habilitar, también, distintos tipos de visualización que, en verdad, implican formas de consumo o fruición diferenciados. Se puede cambiar la vista de revista (que es con la que se *ofrece* en primera instancia DecoEstilo) y pasar a las de presentación o informe, claramente más alejadas de la modalidad de consumo asociada al papel

Estas opciones de visualización ¿autorizarían -al menos provisionalmente - a postular correlaciones con enunciatarios diferenciados? ¿Uno que aún fuera del *mundo del papel* persistiría en mantener los hábitos entrañados en él reclamando que la web disimule o neutralice los que le son propios? ¿Y otro, tal vez más lábil y ubicuo que, por el contrario, disfrutaría con esa suerte de *convergencia* de las posibilidades ofrecidas por ambos medios? El grado de inestabilidad, o si se quiere la ausencia de soluciones más o menos cristalizadas de transposición, y el estado de algún modo liminar en que todavía se encuentra la investigación refrenan respuestas contundentes en esta dirección; al menos por el momento

conviene postularlas como hipótesis de un análisis en producción a la espera de contrastación empírica vía un estudio en reconocimiento sobre público.

1.2. La prensa femenina

La transposición de Cosmopolitan, Elle y Vogue actualiza otra estrategia o solución de pasaje bastante disímil del anterior (incluso, tal vez, de ciertos diarios) ya que en el nuevo soporte parecerían ponerse en juego diferencias que reenvían, más bien, al entramado discursivo usualmente imperante en la web: sitio, portal, comunidad o cualesquiera de las tantas denominaciones y taxonomías silvestres que se despliegan, conflictivamente compartidas, en este ámbito; y aquí nuestro objetivo dista de tomar partido por alguna, se trata, antes bien, de considerarlas en su carácter de interpretantes que tienden a moldear “el conjunto de la previsibilidad social” (Steimberg, 1993:17): qué deja fuera, qué incluye y qué propone una clasificación o referencia paratextual no es ocioso en términos de la ambición de estabilizar un cierto modo de *ofrecerse* al consumo, un tipo de recorrido interpretativo y un enunciatario a él asociado.

Contenidos diversos aparecen en uno y otro emplazamiento: lo que se encuentra en los portales no es idéntico a lo que se entrega en las revistas. En el soporte digital tienden a inhibirse las formas de ver asociadas al papel, con la excepción de cosmonline donde el recorrido virtual del número comercializado en kioscos replica modalidades de visualización de la edición impresa. En cambio elle.es y vogue.es ahondan la diferencia o la distancia con los productos gráficos e, incluso, la edición virtual requiere previa suscripción (opción – además - que está lejos de ser destacada, por ejemplo, en la home de vogue.es, ya que se la detecta sólo a condición de navegar muy hacia abajo), en tanto que el sumario de cosmonline concede una selección restringida de las notas hallables en papel, aunque incompletas.

La puesta en relieve de distancias y brechas entre ambos soportes se anuncia ya en la denominación de los productos digitales. Al ingresar en el buscador y aún sin terminar de completar el nombre aparecen aquellos que

definen inequívoco ingreso al mundo de la web: cosmonline, elle.es y vogue.es (en las dos últimas, el punto com se reserva para la lengua inglesa) proclaman sus diferencias con Cosmopolitan, Elle y Vogue impresas a la vez que afirman mutuas filiaciones. ¿Pero qué filiación obra en estos casos donde la brecha digital-papel parece, sin embargo, dominante? ¿Qué insiste en ambas localizaciones: sólo un nombre de marca y su expresión visual, el logo?

En su tránsito Cosmopolitan, por ejemplo, presenta rasgos regulares no sólo anclados en la relativa similitud de un nombre. Sea cual fuere el asentamiento se verifica la insistencia de elecciones temáticas eróticas de tratamiento ligero y confesional¹. En el plano retórico la disposición gráfica comparte un cierto abigarramiento y saturación cromáticos que define un orden paratáctico² cuyo procedimiento de sumatoria y acumulación imprime efecto de horror vacui. El componente verbal mantiene elecciones lexicales comunes: registro informal y coloquial (enganchalo, super linda, lo más hot), aunado a cierto predominio de fórmulas expresivas (profusión de signos de exclamación) y de interpelaciones personalizadas (contá, envíanos, compartí), cuyo correlato icónico se advierte en la multiplicación de miradas directas de las modelos, que es casi dominante en las tapas de revista. Regularidades retórico-temáticas que confluyen en la construcción de un vínculo cómplice y simetrizante entre enunciadora-enunciataria, donde la primera se propone como aliada de una consumidora femenina interesada en la conquista sexual y el contacto erótico, configuración enunciativa estabilizada más allá de las migraciones operadas en su circulación mediática.

Vogue también presenta un conjunto común de propiedades en sus distintas localizaciones que es, podría decirse, la contrapartida de Cosmopolitan: la tematización dominante recae en las tendencias de la moda, especialmente las pasarelas de las grandes firmas de alta costura, con más énfasis en un *look* elegante que dista de estar primordialmente orientado al logro de una apariencia sexy. Un comparativo mayor despojamiento visual – cromático, sin temor al aire y liviandad compositivos, define una lógica hipotáctica, que intenta relaciones de

jerarquía entre los elementos, y se articula con cierta austeridad en los recursos icónico-lingüísticos de interpelación personalizada, para constituir configuraciones retórico-temáticas solidarias en la construcción de un vínculo más asimétrico, donde el enunciador funcionaría como una suerte de guía de la enunciataria en su deseo de contacto con un mundo de cierto refinamiento tradicionalmente asociado con estilos de vida glamorosos y sofisticados (La transposición de Elle asimismo resguarda este tipo de modalidades configuracionales, aunque su descripción se omite por los imperativos de síntesis que rigen en esta ponencia)

Las regularidades verificadas en distintos emplazamientos definen *modos de hacer* que ponen de manifiesto una operatoria de transposición más bien estilística: lo que hay en común en el papel y en la web es el estilo particular de cada marca para *hacer* objetos textuales diferentes, impresos (revista) o digitales (portal), definido por sus insistencias retórico-temáticas que postulan contratos enunciativos diferenciados³. Representan por tanto una estrategia transpositiva diferente de la de DecoEstilo Magazine, cuya solución de pasaje estaría más del lado del género producto⁴ (Verón, 2004)

Llegado este punto, conviene aclarar que la noción de estilo aquí utilizada remite a fenómenos de naturaleza *trans-semiótica* por cuanto designa “conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción característicos permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio” (Steimberg, 1993: 57); y en cuya descripción “el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar” (Steimberg, 1993: 47). La percepción social del estilo virada a sus regularidades enunciativas (articuladas, como ya se ha dicho, con las de orden retórico y temático) hace que su puesta en relación con la noción de contrato enunciativo resulte un acercamiento, por así decir, bastante natural.

2. Transposición estilística y diversificación

La transposición estilística a la web de la prensa femenina no se orientaría tanto a los consumidores de un género producto (revista), sino a quienes siguen un estilo que, en su circulación trans-semiótica, atraviesa e inviste el repertorio u oferta de géneros desplegado en diferentes medios.

Esto, entre otros factores, podría explicar que la revista en el portal se construya como una de las tantas ocasiones en que se multiplica la posibilidad de *contacto con y pertenencia a* una comunidad estilística, cuya diversificación posibilita, así, un disfrute *más variado* que el obtenido a través de una sola práctica (leer) y en un único soporte (el papel). Además de ser una cosmolectora, se puede ser una cosmonauta y una cosmotelividente, si se toma el discurso de Cosmopolitan, más consistente en esta dirección que Elle o Vogue.

En tanto modo particular de hacer, el estilo en estos casos obraría como un dispositivo de penetración en un nuevo universo: la web y sus productos. Se trata de una *maniobra clásica* inscripta en la fuerte tendencia a la diversificación y extensión de líneas de producto amparadas en marcas sombrilla o umbrella, cuya proliferación define uno de los caracteres más acusados de los escenarios de mercado actuales⁵ y es nítidamente observable, por ejemplo, en la Alta Costura. El estilo Armani no se circunscribe sólo a indumentaria de carácter suntuario, hay también de accesorios, perfumería, decoración de interiores y actualmente atraviesa mercados alejados del de la indumentaria y sus conexos o complementarios, como el de turismo con la oferta de hotelería. Diversificación de marca sombrilla cuya propuesta estilística busca - a la par de retener o fidelizar a los consumidores ganados en sus campos de desempeño originarios - atravesar diferentes áreas de mercado y de intercambio semiótico para seducir y capturar otros segmentos de usuarios.

De allí que la transposición de estas marcas de la prensa femenina permitiría a cada una penetrar, sin pérdida aparente de identidad, incluso nuevos espacios de contacto, abiertos por ciertos recursos tecnológicos para llegar a

diversos públicos y aumentar su capacidad expansiva, aspecto que se desarrolla a continuación.

Ahora bien, antes de pasar a ese tema y a modo de cierre de este apartado cabrían al menos dos conclusiones.

En primer lugar, la oposición entre estrategias de pasaje del orden del género y del estilo no son más que manifestaciones puntuales en la prensa femenina de recorridos interpretativos y posiciones de consumo igualmente presentes en muy diversas áreas de intercambio semiótico (Steimberg, 1988:74 y ss.; 1993: 112 y ss.): fruición orientada prevalentemente, por ejemplo, a un tipo cinematográfico y otra que, se concentra, supongamos, en las modalidades estilísticas del expresionismo.

En segundo lugar la transposición estilística, especialmente cuando define circulaciones muy expansivas, abre - en un análisis, esta vez, en reconocimiento - un nuevo capítulo de preguntas que lleva a inquirir hasta qué punto se mantiene más o menos estable o reconocible, por ejemplo, el modo de hacer de la marca Armani en, supongamos, anteojos y no comenzaría a ser identificable solamente (o más que nada) por la presencia de un isologo. Lo que no es otra cosa que indagar la emergencia puntual del fenómeno más vasto de *asimetría* o *desfasaje* característico de los discursos sociales en su circulación semiótica, cuyo análisis procede por constatación de diferencias (Verón, 1993) detectables, por ejemplo, en las restricciones de soportes, medios o lenguajes para posibilitar u obturar una relativa nítida plasmación de aquellas operaciones que definen los rasgos indudablemente atribuibles a un estilo en su tránsito transpositivo.

3. Nuevas estrategias de expansión y fidelización

Como ya hemos señalado, en el caso de la prensa gráfica femenina se advierte una serie de regularidades en el orden de lo temático que da lugar a que las revistas experimenten una fuerte competencia entre sí; se encontrarían, de ese modo, dentro de una “zona de competencia directa” (Verón, 2004). Por otra parte, la diferenciación entre ellas se jugaría más bien en el nivel de las estrategias

enunciativas a las que se recurre y que darían lugar a un particular *contrato de lectura*. Esta relación competitiva es fácil de advertir cuando las revistas se encuentran a la venta en el kiosco, sin embargo, cuando ingresan a un universo diferente -como es el caso de Internet- deben apelar a otras estrategias que posibiliten el contacto con los lectores. En este sentido, encontramos nuevas regularidades que se definen en el nivel del dispositivo y que tienen que ver con la implementación de diversos recursos tecnológicos que posibilitan la expansión comunicativa a fin de lograr la fidelización del lectorado. Nos referimos particularmente a la inclusión de al menos tres recursos diferentes: a) los *Foros*, b) los *News Letteres*, y c) las *Redes Sociales*.

Cada uno de estos nuevos recursos comporta funcionamientos diferentes que deben ser estudiados de manera particular. Lo que nos interesa señalar aquí son solamente algunos rasgos que contribuyen a la emergencia de relaciones vinculares.

En este sentido, la inclusión de los *Foros* brinda la posibilidad de participar a través de las propias observaciones y comentarios en la discusión sobre algún tópico particular que es considerado de interés para el conjunto del lectorado. De ese modo, se debe ingresar al sitio de la revista para participar en los Foros.

Por otra parte, los *News Letters* intervendrían de un modo diferente, en tanto se asemejarían más al formato boletín informativo distribuido a modo de correspondencia electrónica (una vez suscripto a él).

Las llamadas *Redes Sociales* (principalmente las plataformas *Facebook* y *Twitter*) constituyen un caso más complejo al integrar un conjunto de herramientas interactivas que permiten una expansión en un grado mucho mayor de los contenidos producidos por los grupos editoriales con la posibilidad de que sean compartidas y comentadas entre los usuarios. Si a esto último se le suman los efectos de la creciente convergencia tecnológica encontramos fenómenos hasta entonces inéditos como la penetración que han tenido dichos recursos en la telefonía celular y que dan lugar a una desterritorialización inusitada que

posibilita llegar a cada lector en cualquier momento y lugar. Estos fenómenos generarían una nueva dinámica discursiva que se caracteriza por un creciente aumento de la complejidad.

Sin embargo, este conjunto de inclusiones tecnológicas y los cambios que han operado no descuidan un elemento central que define la identidad del producto; nos referimos a que hay un componente que no se modifica, que se mantiene invariante: el contrato enunciativo. Y esto se produce a pesar de las restricciones que le imponen como condición los recursos tecnológicos en los que se emplazan: en el caso de la plataforma *Facebook* el principal condicionante es la ‘plantilla’ a la que se deben ajustar (v. Fig. 1 y 2); en el caso de *Twitter*, a esa restricción se le suma el límite de caracteres que pueden tener los enunciados (140 como máximo: microentradas denominadas *tweets*).



Fig. 1: Muro de *Cosmopolitan* en Facebook.



Fig. 2: Muro de *Elle* en Facebook.

La penetración de la marca en las redes sociales comporta una dinámica extremadamente compleja en cuanto a la circulación discursiva que posibilita. En primer lugar, porque el actor-lector tiene la posibilidad de asumir una nueva posición y ocupar el lugar de enunciador y, de ese modo, aportar su propia complejidad a ese orden social emergente que se configura en el dispositivo del cual participa. Esto haría pensar que se produciría una *ruptura de escala* (Verón, 2004) en tanto que se mediatizarían las relaciones de primeridad y secundidad (el contacto indicial entre los lectores) de un modo cercano –sólo en algunos aspectos- al posibilitado en la co-presencia.

Por otra parte, las participaciones de los actores en las comunicaciones emergentes en esos espacios (*Redes sociales* y *Foros*) se articularían -en mayor o menor grado- con el discurso de la revista dado que sus participaciones se emplazan en relación a notas, artículos, etc. conformando de ese modo una suerte de colectivo y diferenciándose, al mismo tiempo, de otros colectivos presentes en

las redes sociales. Podríamos decir que se configura, de ese modo, un espacio común donde confluyen, participativamente, el discurso de marca -que pone su complejidad disposición de los usuarios- y el discurso de los lectores, que opera de manera recíproca⁶.

Es en este punto donde es posible pensar que se produciría una ruptura de escala, en tanto que el acoplamiento marca-lector implica, por un lado, reformulaciones en los modos de establecer el contacto y, por otra parte, que ya no es necesariamente el discurso de marca el único factor que dinamiza la circulación social de su oferta.

Los usuarios no intervienen solamente con producciones textuales propias en estos espacios, también ponen en circulación el discurso de marca al compartir con sus contactos enlaces a las distintas producciones textuales de las revistas. Operan, de ese modo, como promotores o difusores que expanden su circulación.

Esto último produce, asimismo, otro cambio que vale la pena señalar en relación a los modos de acceso a los contenidos y la gestión del contacto (nivel del dispositivo). Si consideramos que el primer contacto con la revista en soporte papel se establece por medio de la tapa y en el soporte digital suele ser, generalmente, por medio de la interfaz que ofrece la *home* (aunque también se puede acceder de manera directa a otras páginas “internas” del sitio sin pasar nunca por ella, e.g. al acceder por medio de algún enlace), el contacto que se establece en las redes sociales no pasa ya por la tapa o por la *home* sino más globalmente por el discurso de la marca/estilo.

La nueva dinámica que comporta la circulación en las redes sociales produce una expansión y penetración del discurso de marca de dimensiones inéditas; se podría afirmar que se produce un cambio de escala con una capacidad de expansión aparentemente ilimitada por cuanto él “sigue” al usuario en todos sus desplazamientos desterritorializadamente, y a la vez, con autonomía respecto de la revista en soporte papel.

Ahora bien, tal expansión habilita la pregunta de hasta dónde es posible su gestión por parte de los grupos editoriales. Nos referimos a que, ante tales

modificaciones en las condiciones de mediatización y frente a tamaña multiplicación de los canales de distribución de los contenidos, el discurso de marca puede empezar a funcionar de manera muy diferente a la concebida originalmente por los grupos editoriales, *id est*, el ingreso a un nuevo contexto discursivo incide de manera directa sobre su funcionamiento (piénsese, por caso, en las múltiples *inflexiones de sentido* que podrían producirse en esos pasajes).

Todo esto, finalmente, estaría dando lugar a que la circulación discursiva alcance grados de complejidad cada vez más altos y que se configuren, concomitantemente, nuevos órdenes emergentes en los que los actores intervienen –participativamente– de maneras inéditas hasta el momento, caracterizadas asimismo por un creciente grado de impredecibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

American Marketing Association (2005): “Brand extensions: determining when and where to extend your brand into new markets”. Obtenido del site oficial de esa asociación el 7 de marzo de 2007 en:

<http://www.marketingpower.com/webcast231.php>

Kayser, W. (1961): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.

Steimberg, O. (1993): *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Steimberg, O. (1988): “La recepción del género. Una investigación sobre los juicios de calidad acerca de los medios” en: Colección Investigaciones nº 1, Secretaría de publicaciones Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ.

Traversa, Oscar (2009): “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de Dispositivo” en: Figuraciones nº 5, Buenos Aires, ATCA-IUNA.

..... (2009): "Dispositivo y enunciación: en torno a sus modos de articularse", Actas del VI Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Universidad de Concepción, Concepción.

..... (1995): "Carmen, la de las transposiciones" en: *La piel de la obra*. Buenos Aires: Instituto de Artes del espectáculo, UBA.

Verón, E (2004): *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

..... (1993): *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

NOTAS

¹ Portal: cosmo test: ¿sos una chica mala?; Confesiones: contanos tus vivencias más hot y excitantes; Black fever, a la hora de la conquista la lencería negra jamás falla. La revista de julio en tanto promete: Wild sex, porqué la pasión más primitiva puede darte un placer superior; 101 ideas para un sexo más ardiente ¡y divertido!; Lencería que enciende tu intimidad con él, mientras que la de mayo anuncia: La nota de sexo que no podemos contarte en tapa o la Guía para mimar tu punto G).

² Retomamos, aunque reformulada, la oposición parataxis/hipotaxis para referir respectivamente la puesta en un mismo nivel o en niveles diferenciados (subordinación, jerarquización, figura-fondo, etc.) de los distintas componentes o unidades discursivos. (Kayser, 1961: 187 y 188)

³ Seguimos en este punto los lineamientos de un análisis enunciativo no exclusivamente anclado en el orden de la palabra, especialmente las formulaciones de Verón 2004, Traversa 2009 y Steimberg 1993 que configuran el marco teórico de este trabajo

⁴ Se siguen aquí las proposiciones de Eliseo Verón quien distingue entre género L (caracterizado por un cierto agenciamiento de la materia del lenguaje, sea escrito u oral; entrevista, reportaje, encuesta, debate, entre otros, remiten a este tipo) y género P que permite clasificar productos mediáticos, entidades discursivas muy directamente ligadas a fenómenos de competencia dentro del universo de los medios y que se caracterizan muy a menudo por ciertas invariables de "contenido", es decir, conjuntos relativamente estables de campos semánticos (Verón, 2004:196 y ss.)

⁵ Por ejemplo, en el 2005, en el site oficial de la American Marketing Association www.marketingpower.com (Brand Extensions: when and where to extend your brand into new markets, November 17) se señalaba que la mayoría de los 30.000 nuevos productos para lanzar ese año al mercado estaba representada por extensiones de marcas existentes

⁶ Se sigue en este punto las consideraciones de Niklas Luhmann en relación al concepto de Interpenetración. Véase: Luhmann, N. (1998) *Sistemas Sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona, Anthropolos.

UN ESLABÓN DE LA LITERATURA DE MISIONES, LAS POESÍAS DE OLGA ZAMBONI

Por Claudia Liliana Burg

claudiaburg@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Autores Territoriales

Directora: Dra. Carmen Santander de Schiavo.

FHyCS – Universidad Nacional de Misiones.

Palabras clave

Autora – Escritura – información – identidad – dinámica cultural – diálogo – semiosis

Resumen

La poesía de la escritora misionera Olga Zamboni, inscripta en el marco de la semiósis social, nos permite leerla como un producto social de sentido; así, plantea la significación particular de un tiempo y un espacio y un modo de relación con ellos. La indagación en su escritura, como en un lugar de información, define aspectos relacionados con la identidad de la literatura de Misiones.

La escritura literaria se introduce y metamorfosea en una trama y se conecta con otros discursos. Estas prácticas intervienen en la dinámica cultural de esta provincia. Las poesías de esta autora leídas en revistas literarias se instalan en el diálogo y conviven con diversas temáticas planteadas en poesías de otros autores y a través de otros géneros. Lo literario se mantiene firme y resiste entre los diversos temas planteados en el espacio de las revistas. Esa interacción de los discursos sobredeterminan lo enunciable y privan de medios de enunciación a lo “aún no dicho”; por ello, permiten indagar en los intereses de los productores del discurso social y del discurso literario, particularmente.

La producción de poesías y de revistas evidencia el interés por una intervención en la dinámica de la cultura para legitimarla y manifestar la identidad en relación con el modo de representar(nos).

El presente análisis es un eslabón semiótico en relación con una línea investigativa sobre la literatura de Misiones y autores específicos.

* * *

La presentamos como escritora y a sus poesías como un eslabón en el marco de la literatura de Misiones. Olga Zamboni además de escribir poesías corrobora con su práctica intensa en la dinámica cultural de esta provincia la función autor a la cual se refiere Foucault¹. Es una escritora misionera, no solamente porque ha nacido y vivido en esta provincia, sino también porque sus poesías dialogan con diversas manifestaciones literarias y culturales que forman parte del proceso de construcción de la identidad de la literatura de Misiones. Recordemos que

...la cuestión de la identidad o, mejor, si se prefiere destacar el proceso de sujeción a las prácticas discursivas, y la política de exclusión que todas esas sujeciones parecen entrañar, la cuestión de la identificación, se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas. (Hall Stuart, 2003, pág. 15)

Buscamos su escritura para indagar en sus poesías y entonces sabemos que además de las publicaciones individuales que ofrece a sus lectores, ha participado en la difusión de lo literario a través de diversas actividades. Nos detenemos, particularmente para esta presentación, en uno de los aspectos de su participación en la dinámica cultural de esta provincia. Observamos su presencia en el segundo número de la revista *Juglaría*² del año 1967. Esta breve publicación (breve porque cuenta solamente con dos páginas y breve, también si la comparamos con otros números de la misma revista) pero no por ello es menos significativa para nuestra investigación ya que en ella encontramos relaciones con otros textos y

otros autores que dan cuenta de ciertas condiciones de producción de las poesías de Olga Zamboni.

En el presente análisis del número dos de la revista consideramos representativa la disposición gráfica de las poesías publicadas porque permite señalar un momento de intensidad en el que la poesía de esta autora se entrama en el proceso de construcción de la identidad de la literatura de Misiones y del conocimiento sobre ella. Estas dos páginas constituyen, como texto visual, una postal discursiva de esta provincia. Los títulos de las poesías son: “Tierra”, “El Paraná”, “Misiones” en la portada; “He visto pasar los días”, “Salmo de la Madera”, “Totalidad”, “Selva” en la segunda y última página. ¿Cómo funciona en esta enumeración la poesía de “Tierra” de Olga Zamboni? No tiene significado; tiene conexiones rizomáticas en la cartografía de un paisaje visual – discursivo. Visual como referencia del paisaje y de la naturaleza, visual también en la página escrita, pero, ante todo, discursivo.

La tierra, en la letra de Olga Zamboni, es “color inmigrante de lapacho” (Juglaría, 1967, pág. 1), es un “pedacito de América” (Juglaría, 1967, pág. 1), para conectarnos con eslabones históricos que identifican a esta tierra recorrida y limitada por ríos. El río Paraná es uno de los límites geográficos de Misiones; pero es también un espacio poroso que invade la permeabilidad de la **tierra** y la conecta con otros territorios. Escribir **tierra** no es simplemente abarcar un espacio; sino deslindar y precisar en cada verso repertorios tópicos de una doxa poética y social. Escribir **tierra** es traer a los límites abiertos del verso la multiplicidad de prácticas que en ella se concretan. La poesía es el eslabón posible entre el discurso literario y el discurso social. Lo decible sobre la tierra interviene en la construcción del imaginario sobre la literatura de Misiones.

En el proceso de construcción de sentido sobre la cultura, esta poesía asume recursos de la historia, de la geografía y de un paisaje donde el poeta es el hombre que habita esos espacios. El pasado histórico no define la identidad de la tierra. En esta poesía los recursos no funcionan para decir

“quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. (Hall Stuart, 2003, pp. 17- 18)

El discurso literario se metamorfosea en la cartografía y en la historia de la tierra. Y en la conformación de lo decible la autora sólo afirma

Yo te vi descubierta, tierra mía...
Pero el misterio desbordado de la raza, de la piedra y la cruz
Aprisiona las manos en callada vibración sin respuesta.
Y por eso quisiera ser palabra total de tus raíces.
(Juglaría, 1967, pág. 1)

Y en esta elección de lo que se dice en una poesía y en una revista, la identidad se construye con eso que no está, con la “vibración sin respuesta y tantos misterios” (Juglaría, 1967, pág. 1). La tierra particular se deslinda, ya no es LA tierra, cualquier tierra. Se identifica, por ejemplo, por la presencia del río, al que no solamente se describe, sino también se lo personifica a través de su espera y sus palabras:

Y un Paraná para mis ansias esperaba en cada vuelta del día
Sin embargo
El río animal sólo me habló de los naufragios
(Juglaría, 1967, pág. 1)

El río Paraná es uno de los componentes de la tierra que analizamos; pero esta Tierra contiene una raicilla que brota en otra poesía y a propósito se titula “Paraná”; pertenece a Manuel A. Ramírez y se publica en la misma página que la poesía que nombramos primero. Este autor describe en sus versos al río y describe de él aspectos que en la poesía “Tierra” no se presentan. Por esto, afirmamos que la identidad se construye con la diferencia y dentro del discurso y particularmente con la búsqueda de los escritores de **poder decir** en sus poesías y de poder excluir de ellas de acuerdo con sus miradas subjetivas propias del discurso literario.

Y la tierra asume un contorno, el territorio posee un nombre sugerido ya en la poesía de Olga Zamboni. La tierra es “Misiones” y es el título de la poesía

escrita por Ingrid María Schmidgall, también publicada en la tapa. En esta poesía se plantean más interrogantes que contienen en sí mismos posibles respuestas a los misterios aludidos en “Tierra”.

Los eslabones se conectan para contar sobre el trabajo cotidiano del hombre que habita y habitó la tierra, se percibe el clima característico de un pedacito de América: “yo te vi descubierta, tierra mía, del color del verano y la pitanga” (Juglaría, 1967, pág. 1), además: “en la estación del fuego calcinaron tus entrañas de virgen” (Juglaría, 1967, pág. 1). En la página siguiente otro autor³ cuenta vivencias en primera persona que ocurren sobre la misma tierra y destaca costumbres propias del hombre misionero. Ese hombre se define parte de una “Totalidad”⁴ y, así, Lucas Braulio Areco nombra a su poesía donde la tierra es la otra parte del todo. “Tierra” y “Hombre” con un marco de musgo, helecho, isipó y la “Selva”⁵ es la dueña de la tierra donde habita el hombre. La selva expuesta a través de su componente más perceptible, el árbol, propone venerar su importancia en el “Salmo de la madera”⁶.

Las poesías de otros autores forman parte de las condiciones de producción de las poesías de Olga Zamboni. La poesía “Tierra” se encuentra en esa trama discursiva y a la vez se desterritorializa en prácticas que exceden los discursos, en particular exceden el discurso literario. Y en este esquema heterogéneo, que es más amplio aún, y que proyecta las conexiones de lo literario con otros campos, creemos conveniente redefinirlo con el aporte de Rosa cuando afirma que

Lo literario es el enunciado que migra, acepta, transforma, diverge, modifica, pero que también resiste las puestas discursivas y los dispositivos de los arcaísmos y de las novedades, de los aparatos de equilibrio de los niveles discursivos, de las concretizaciones dóxicas y de los estereotipos sociales que aparecen como exceso de la significación que tarde o temprano operará en contra de la hegemonía discursiva. La razón última de la literatura dentro de los discursos sociales es que es intraducible a cualquier otro discurso; ésta es su única especificidad. (Rosa, 2003, pág. 21)

La presencia de Olga Zamboni en la revista *Juglaría* deviene en participación del sujeto en un proceso significante. El autor es sujeto de una práctica discursiva; se encuentra entramado en la revista, conectado con poesías de otros autores y otras prácticas

Si la pertenencia era la relación entre las poesías y la autora, en la revista ellas contribuyen a un nuevo discurso, se metamorfosean en la trama y dialogan constantemente con lo dicho y con lo aún no dicho. En números posteriores de la revista *Juglaría* se ha de recordar las primeras publicaciones y así se manifiesta en ese proceso de reconocimiento:

difundiera la poesía de Misiones por todo el país. Hasta la fecha se han publicado trece números y cuatro suplementos especiales. cifras frías que nunca podrán expresar todo el calor, toda la tremenda carga de idealismo de quienes alguna vez han tenido algo que ver con sus páginas.

Facsímil Revista *Juglaría*, Año 5 N ° 13, 1972

Por otra parte, podemos afirmar, también, que Olga Zamboni es parte de una segmentaridad circular en torno de la revista. Esto se debe a que no sólo publica poesías; en otros momentos será colaboradora o participará como responsable de redacción. Estas prácticas son segmentos que giran en torno de la revista. Cada segmento representa un episodio o un “proceso”. Deleuze afirma que “la conexión entre un segmento y otro puede hacerse de múltiples maneras” (Deleuze, Guattari.2002, pág. 214). Aquí la conexión está permitida por la función autor a la que nos referimos al principio, por la práctica constante en el movimiento de la cultura y en promover y actuar en la búsqueda de la conformación de una literatura particular que se defina literatura de Misiones.

En esa búsqueda de la identidad propia la revista aporta un dato más sobre la relación entre la poesía y otras artes aclara también en la tapa “en adhesión al V festival del folklore del litoral”(*Juglaría*, año 1, N ° 2, 1967). Y se convierte así en archivo y registro de las actividades culturales realizadas en la provincia.

En el proceso de producción e instalación del discurso se construye una identidad que no se define **finalmente**, un proceso que no concluye porque se rearticula permanentemente en la trama. Se puede hablar de identificación entre los sujetos que forman parte de la producción de la revista y la práctica discursiva de producirla

...el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre “en proceso”. No está determinado, en el sentido de que siempre es posible “ganarlo” o “perderlo”, sostenerlo o abandonarlo. Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afianza en la contingencia. Una vez consolidada no cancela la diferencia. (Hall Stuart, 2003, pág. 15).

Como práctica de producción de conocimiento sobre la provincia, cada autor aporta una mirada sobre el lugar que habita, lo muestra a través del discurso literario, lo instala en la circulación del discurso social. Cada acontecimiento singular que representa la poesía forma parte del proceso que implica esa práctica. La poesía de Olga Zamboni, si bien tiene la marca y su singularidad propia, adquiere importancia particular para la información sobre la literatura de Misiones cuando la leemos en la relación con los otros textos. Y esto no significa leer cualquier texto y cualquier autor para llegar a la información sobre la identidad, la reconocemos como autora particular cuya práctica de escritura se metamorfosea en diversos procesos y dinámicas culturales. El autor no actúa en soledad. Comparte el territorio y diversos espacios con otros autores y con el hombre que habita la tierra traducida en poesía.

La revista soporta los textos y es la unidad, al menos textual, que en principio podemos suponer para estas poesías. Pero observamos que esa unidad no es tal cuando indicamos la desterritorialización del discurso literario en otras prácticas que se desarrollan en diversos espacios.

La red intertextual es el lugar en el que la poesía de Olga Zamboni participa del proceso de fundación de la identidad de la literatura de Misiones; en el análisis de las poesías que hemos desarrollado observamos que no sólo existen discursos en las condiciones de producción de esas poesías; el discurso literario está ligado a la práctica del hombre que habita un territorio particular: la tierra de Misiones asume cierta identificación con él.

¿Por qué, entonces, un eslabón? Estamos hablando de la literatura de Misiones y recurrimos a un momento de producción de Olga Zamboni. Sus primeras poesías comienzan a contarnos sobre esta provincia y allí podemos reconocer otras prácticas que intervienen en esa misma producción. Con cada análisis intervenimos en un diálogo con ese discurso sobre la dinámica cultural y en la conformación de una identidad de la literatura de Misiones y entendida como un concepto siempre cambiante.

JUGLARÍA

AÑO 1 Nº. 2

DICIEMBRE DE 1967

POSADAS (MISIONES).

POESIA DE MISIONES

EN ADHESION AL V FESTIVAL DEL FOLKLORE DEL LITORAL

TIERRA

Tierra del color de mi tierra. Sangre mía. Pedacito de América.
Quisiera ser palabra total de tus raíces.

Yo te vi florecer
desde el silencio lívido del musgo.
Yo te vi, desangradas violetas de cristal,
en el costado amargo del helecho
más allá de la muerte sin flor del isipó.

Un aleteo de hornero conmovía mis manos.
Y fuiste aroma detenido de jazmines
y color inmigrante de lapachos.
Qué lenta vibración de golondrinas
en el recodo de noviembre . . .
Todavía la selva era palmera
para buscar el otro, siempre nuevo
florecer de los cielos . . .

Qué nostalgias azules fueron tus primaveras.
Te vi tierra de color de mis sueños, raza y lucha.
Y un Paraná para mis ansias esperaba en cada vuelta del día.
Sin embargo,
el río animal sólo me habló de los naufragios . . .

Y eras la selva engendradora.
Y eras el agual y eras la vida.
Y eras la muerte lenta de diciembre
anudada en tu carne de pindó, verde y oro,
aguijando colores, sacudida de pájaros.

En la estación del fuego calcinaron
tus entrañas de virgen.
Y un poema las manos te cantaban.
Y cien manos después, obedeciendo
al ancestral mandato de la siembra.
Cien manos no supieron
la bárbara realceza de tu origen
y las violetas del costado, azules.
Que eran cristal.
Que eran papel y flor y sal y nada.

Yo te vi descubierta, tierra mía, del color del verano y la pitanga.
Pero el misterio desbordado de la raza, de la piedra y la cruz
prisiona las manos en callada vibración sin respuesta.
Y por eso quisiera ser palabra total de tus raíces.

OLGA MERCEDES ZAMBONI

El Paraná

Este río es un indio que no quiere entregarse
esperando una aurora que jamás va a llegar
este río se llama como debe llamarse,
con su nombre de nauas descendiendo hacia el mar.

Este río es un indio que parece dormido
en la selva y que salta como recla jaguar;
en mitad de la sangre lo llevamos tendido
como un arco instintivo apuntando hacia el mar.

Cuando el indio está triste, las barrancas se azulan,
van musicales islas en su lento soñar,
las cobrizas gargantas en la tierra modulan
una canción más honda, más lejana que el mar.

Este río es el alma del nativo paisaje
— el que no lo comprenda, no lo quiera cantar —
un gigante transido por el drama del viaje
que presiente la odiosa muchedumbre del mar.

MANUEL A. RAMIREZ

Misiones

Desde mi cuna
en tierras lejanas
elevé mi clamor hacia ti.
Aquel que me dió la vida,
supo darme tu presencia, Misiones,
me dió

selva virgen,
caudal de vida,
cascada misteriosa,
tierra y caminos de dioses,
colores . . .
cantores míticos
diapasones transparentes y siniestros
en la noche de estío,
me dió vida
tu vida.

Eres mía Misiones,
Dios me dió algo suyo.
Tengo tu color,
tu sonido,
eres la savia que corre
por mis venas.

Selva.	Tierra.
Color.	Ave.
Río.	Aroma.
Flor.	Cascada.
Cielo.	Todo es mío.
Pasión.	Pero ¡ Oh Misiones!
Fuego.	te pierdo y te pierdes
Amor.	y tu los sabes.

Entonces,
¿por qué dejas que te astillen ?
¿por qué este silencio ?
¡ Oh sangre azul !
¿por qué no rebosas, y te rebelas ?
¡ Oh árbol de vida !
¿por qué no eres cielo inalcanzable ?
y dejas que te roan las entrañas ?
¡ Oh Arco Iris !
¿por qué dejas que los profanos te manchen ?
¡ Oh Fuego Sagrado !
¿por qué permites que los hombres te cubran ?
¿No vez Misiones, que mueres y que muero ?
¿No sabes que eres mía ?
Y te me vas como el agua mansa
por su lecho.
¿Por qué me quitas la luz,
el aliento y la sal de la vida ?
Mueres sin tu luz, sin tu aliento,
y yo estaré contigo.

INGRID MARIA SCHIMIDTALL

He Visto Pasar los Días

He visto pasar los días,
y las lluvias,
y una luz de iguana en los veranos
en esta mi tierra
de verdes lejanías.
Algunas veces vuelvo a su silencio,
a rumiar a solas,
a desandar lentamente una niñez
de soles y reviros compartidos,
en la ternura póstuma
de una edad en compañía.
Siento su aprendizaje aroma
de tierra sin razón
y un rumor oscuro todavía
de hachas y luceros desteñidos.
Cresco entonces como el árbol de esta tierra
para ser fruto también de una esperanza.
Y la comprendo . . .
su corazón retoza en los duendes
que esperábamos de niño en los arroyos;
en sus madrugadas sorpresivas,
cuando el venado es manso
— juguete abandonado en la campiña —
y el monte una oración entre las manos.
Convocadas lozanías aguardan en la espera . . .
Solamente un rumor oscuro todavía
de palos arrugados y remotos,
anuncian que ya madura el día
en este mapa desdoblado
de inmemoriales dudas en el alba.

ANTONIO HERNAN RODRIGUEZ

Sálmo de la Madera

Esta madera que nace la ternura
de los hijos
y guarda los huesos del abuelo;
esta madera que hunde sus raíces
en la piedra
y la savia enrojecida de mi suelo;
esta madera que blasona del arte
de mi raza
la infinita humildad y la paciencia,
— oh el indio a quién las Ruinas
devuelven la imagen de su esencia —;
esta madera que porta el aroma de la orquídea
la ternura del musgo, de la lluvia;
esta madera que es tajo y desafío
de flecha, de lanza,
empuñadura;
esta madera que canta sobre el cerro
o sangra tumbada en la espesura;
esta madera que besa la azuléz
del río, del salto, la cascada
y llevan
definitivamente
por la picada azul
aprisionada;
esta madera, Señor,
esta madera pura o debastada,
esta madera, Señor,
esta madera:
cruz,
principio y final de la jornada.

FLORENCIO GODOY CRUZ

Totalidad

Tú eres la tierra,
yó, el Arado . . .

Entidad viva proclamando
reclá anunciación del Canto,
circulando los espacios.

Yo siembro la palabra
derramada; tú germinas
la esencia elemental,
la eterna gracia
en la curva sutil de la alborada!

Totalidad de tiempo esperanzado
transita en las arterias;
buscamos la luz,
y tras la huella
del vértigo azul, nace la idea . . .

Yo soy el Arado,
Tú, la Tierra!

Manejo de sangre se dilata,
abono vital de la semilla . . .
En tu labio de cristal mora la espiga
y el Canto es pájaro fluvial
en la hora detenida . . .

El Sol bendice la tarea
mordiéndome la piel de tu presencia,
tenaz irradiación del infinito
en la fecunda sed,
del Hijo . . .

Por eso, tal vez, soy el Arado
y tú, la Tierra!

LUCAS BRAULIO ARECO

Selva

Selva,
dominadora de estas tierras
por siglos y siglos de silencio.
Tú fuiste testigo de dolor
de tanto nombre de mensú olvidado
y hoy te ves derrotada por la mano del hombre.

Demuéstrame, oh selva, que no es verdad
porque te llevo en mi sangre,
conmigo,
como una madre lleva a su hijo.
No quiero que te vayas.

¿Abandonarías tus ríos y arroyos?
¿Y tus pájaros y animales dónde se cobijarán?
¿A quién contaré mis penas y alegrías?
No, ¡no permitas que te arrollen,
muéstrame tú fortaleza brava!

Selva,
dominadora de estas tierras
por siglos y siglos de silencio.
Tú fuiste testigo de dolor
de tanto nombre de mensú olvidado.
¿Permites tu derrota?

ENRIQUE ARNTZEN

JUGLARÍA

ES UNA PUBLICACIÓN DE ESTUDIANTES DE LET
Instituto del Profesorado A. Ruiz de
Dirct.: María I. Rolón - Secret. Red. Enriqu
Asesor Responsable: Antonio Hernán Rodri

BIBLIOGRAFÍA

Angenot, Marc (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, Ed. Universidad Nacional de Córdoba.

Deleuze, Guattari (2002). *Mil mesetas*, Valencia, Pre.textos.

Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Bs. As. Amorroutu.

Rosa, Nicolás (2003) *Usos de la literatura*. Rosario, Laborde Editor.

Revista Juglaría (1967), año 1 N° 2,

Revistas: Juglaría (1972), año 5 N° 13,

Verón, Eliseo (1.993) *La Semiosis Social*. Barcelona, Gedisa.

NOTAS

¹ Cfr. Foucault, Michel (1969). *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

² Brevemente podemos decir que *Juglaría* es una revista literaria publicada en Posadas, Misiones, a partir de 1967 y producida por estudiantes y docentes del Profesorado en Letras del Instituto Antonio Ruiz de Montoya. Adjuntamos facsímil de las dos páginas trabajadas y que componen esta edición.

³ Se trata de la poesía "He visto pasar los días" de Antonio Hernán Rodríguez.

⁴ "Totalidad", poesía de Lucas Braulio Areco.

⁵ "Selva", poesía de Enrique Arntzen.

⁶ "Salmo de la madera", poesías de Florencio Godoy Cruz.

MODIFICACIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO VEROSÍMIL EN EL FOTOPERIODISMO. INCIDENCIA DEL RÉGIMEN DEL CONTACTO TELEVISIVO

Olga Lucero

olucero@unsl.edu.ar

Florencia Cacace

fcacace@unsl.edu.ar

Proyecto de investigación: La Comunicación en las sociedades mediatizadas: prácticas y discursos en la construcción de identidades”

Directora: Lic. Marcela Navarrete

Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de San Luis.

Palabras clave

Fotoperiodismo – verosímil – estrategias discursivas – efecto de realidad

Resumen

Si pensamos al fotoperiodismo como un campo producto de las tensiones entre el documentalismo gráfico y las artes visuales, los fotorreportajes que analizamos pueden entenderse como una proyección de las distintas tradiciones y estilos estéticos que han configurado la historia del campo y constituyen dos modos antitéticos de construir lo verosímil en la fotografía de prensa.

Los trabajos fueron premiados por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que preside Gabriel García Márquez, el más importante de América Latina en la disciplina.

En esta indagación se pondrán en juego cuestiones relativas al estatuto de lo real y la relación que la fotografía establece con la realidad. Del mismo modo, inscribiendo el análisis dentro de una lógica construccionista, no representacional,

es que nos interrogaremos sobre el alcance o significado de la fotografía documental y periodística.

Desde esta perspectiva que objeta toda tesis de objetividad o de fidelidad y recupera la noción de verosimilitud, se analizarán dos diferentes estrategias discursivas que se utilizan a fin de generar un efecto de verdad.

Las diversas producciones del fotoperiodismo y las dos que analizaremos en particular se inscriben en el marco de esta evolución de los lenguajes sociales propio de las sociedades mediatizadas, al que Verón adjudica un privilegio creciente de la enunciación sobre el enunciado (Verón, 2001: 21).

En “Un barrio, demasiadas ausencias” de M.E. Cerutti se adoptan estrategias propias de la enunciación televisiva, tales como “los ojos en los ojos” y el insistente mostrar de los cuerpos desde múltiples puntos de vista. Esto manifiesta un desplazamiento hacia un orden indicial del sentido propio de los discursos veristas. (Steinberg, 2008)

En “Las horas negras” de P. Aridjis, una sutil clave metafórica construye una atmósfera que aleja toda pretensión de veracidad.

* * *

El análisis que nos ocupa nos ha interesado en cuanto podremos indagar acerca del estatuto de lo real y la relación que la fotografía establece con la realidad, pero teniendo como resguardo teórico la observación que E. Verón propone en el desplazamiento de la imagen semiológica a las discursividades: en primer lugar “un soporte técnico no basta para definir una discursividad social”, “las prácticas sociales son las que organizan las formas de la discursividad, definiendo en el seno de la historia y la sociedad conjuntos de reglas de producción y reconocimiento”(Verón, 1997:55). Es decir, el soporte técnico “fotografía” da origen a diversas discursividades sociales.

De este modo, analizaremos dos casos concretos de un dominio discursivo bien definido, circunscripto, con su historia, sus tradiciones, sus debates y que ha ido construyendo sus propias reglas de producción y reconocimiento: la fotografía de prensa.

Desde sus orígenes, la fotografía –pensada sólo como soporte técnico– portó un germen ambiguo, dual: nació como una mera técnica de reproducción visual y bien pronto tuvo pretensiones de manifestación artística legítima, que fueron rechazadas rápidamente por diversos intelectuales de la época. El hecho de nacer como técnica de registro y documentación le hizo portar por mucho tiempo el estigma de hermano menor de la gran familia de las artes. Sus distintos usos –la democratización del retrato, los paisajes, y finalmente los reportajes realistas– irían definiendo diferentes discursividades sociales, con reglas propias.

Trátese de cualquier discursividad social que la fotografía “soporte”, es histórico el debate entre sus dos tendencias fundamentales: documental y humanística versus pictórica y plástica.

El caso de la fotografía en la prensa no fue una excepción: si bien la inclusión de imágenes fotográficas –las imágenes más fidedignas, más realistas, que cuentan con un fundamento técnico para garantizar su veracidad– fue considerado “natural”, hasta en el seno mismo del fotoperiodismo, la fotografía arrastró sus ambigüedades. La misma Susan Sontag –que en *Sobre la fotografía* afirmaba que la fotografía es, esencialmente, un acto de no intervención– reconoce en *Ante el dolor de los demás* su duplicidad “la fotografía tiene poderes duales: la generación de documentos y la creación de obras de arte visual” (Sontag, 2003: 89).

El fotoperiodismo es una discursividad social fruto del periodismo gráfico, que le da un uso particular a este soporte técnico que como ya dijimos, trae aparejada la dualidad, la tensión entre arte/documento, entre el documentalismo y la representación artística.

Según Verón el advenimiento de la fotografía, entre otros nuevos soportes tecnológicos como la radio, la televisión y el cine, dio nacimiento a *nuevas formas*

de discursividad o sistemas de representación que se han ido modificando y evolucionando. Podemos pensar, por una parte, en la *concepción representacional*, propia de las sociedades industriales modernas o sociedades mediáticas, que establece una frontera entre el orden de lo real y el de su representación y, por otra, la *concepción construccionista*, propia de las sociedades postindustriales o mediatizadas, desde la cual esta frontera entre lo real y su representación estalla y los medios se comienzan a pensar como un dispositivo de producción de sentido. Uno de los aspectos que Verón subraya de esta evolución es el “privilegio creciente de la enunciación sobre el enunciado” (Verón, 2001: 21).

Es en el marco de esta evolución de los lenguajes sociales, o de esta modificación de los sistemas de representación que deben inscribirse las diversas producciones del fotoperiodismo y las dos que analizaremos en particular.

Un barrio, demasiadas ausencias (María Eugenia Cerutti)

Trabajo ganador – Categoría: Fotografía

Este reportaje muestra el paisaje y los efectos que ha causado una subestación eléctrica de alta tensión –instalada, desde 1992 en el predio de una plaza pública- sobre los habitantes de Ezpeleta, barrio de clase media ubicado a 40 kilómetros de Buenos Aires. Desde mediados de los noventa, se privatizó y reconvirtió en estación de alta tensión que trabaja las 24 horas del día.

Los vecinos se empiezan a enfermar de cáncer y preocupados, averiguaron sobre los peligros. Los estudios científicos alertaban que la exposición a las ondas electromagnéticas podía provocar cáncer y duplicar sus posibilidades de tener leucemia.

En nueve años, contabilizaron ciento dieciséis muertos, y ciento quince enfermos de cáncer, alarmantes índices de casos de leucemia infantil, mujeres embarazadas con malformaciones y docenas de casos de depresión, en una población que no supera las dos mil personas.

Este fotorreportaje tiene como desafío mostrar algo abstracto, inmaterial, inmostrable: la contaminación generada por la subestación eléctrica de alta tensión. Podemos verificar cómo el sentido funciona a través de una red compleja de reenvíos sometidos a la regla metonímica de la contigüidad parte/todo, causa/efecto, ya que lo hace a través de las consecuencias en las vidas y los cuerpos de sus habitantes. Se exhiben ostensiblemente las marcas en su piel, las cicatrices, las secuelas; las pruebas médicas, los vendajes, los rayos x, los rostros de los que ya no están. En este orden del sentido, que Verón denomina “la capa metonímica de producción del sentido” es el cuerpo signifiante su operador fundamental.

El reportaje nos relata una sucesión de casos, realiza una minuciosa descripción de cada caso y por acumulación, a través de una lógica inductiva ligada de algún modo al método científico, procede de lo particular a lo general.

Quisiéramos aquí vincular este análisis con los desarrollos realizados por Steinberg Lorena y Varela Graciela acerca de los discursos veristas y su relación con este orden indicial del sentido. Según Steinberg, esta capa metonímica de producción de sentido “se exagera aún más en los discursos veristas, ya que son soporte de operaciones significantes que expresan los efectos de sentido de autenticación y sinceridad”. Sigue Steinberg “nada garantiza la dimensión existencial del ‘decir verdad’ de los cuerpos, sin embargo, el efecto de visibilidad exhaustiva provocado por posiciones de cámara y procedimientos de edición múltiples colaboran en la impresión de que ‘todo puede ser visto’ (Varela en Steinberg, 2008:3).

La estética lograda es claramente realista y despojada, en la que se ha hecho una opción por el color. Los recursos técnicos utilizados para realizar el trabajo son cámara de formato medio, negativo color, con trípode y luz natural. La iluminación es difusa, envolvente, homogénea. La mayoría de las fotografías son retratos o planos medios: hay apenas tres planos generales largos entre ocho de personas de frente o tres cuartos de perfil, mirando a cámara, con absoluta nitidez. Los fondos son homogéneos y de iluminación similar, paredes de tonos neutros

que se destacan por las texturas. Esto le confiere el estilo directo de la imagen televisiva en documentales o noticieros.

Todos los recursos técnico-expresivos utilizados refuerzan el efecto de realidad buscado. Este efecto de realidad, se consigue a partir de una estrategia que combina la implicación e interpelación directa de los protagonistas a través de la mirada (eje O-O) con la mostración de imágenes aparentemente denotadas, *analogones perfectos* de la realidad. Se muestran imágenes que parecen eludir todo artificio: imágenes de cicatrices, de mutilaciones, de radiografías. Imágenes sin una cultura, sin una moral, sin una imaginación, en palabras de Barthes. Pero imágenes de cuerpos, con toda la fuerza que adquieren como operación autenticante.

La estética de este trabajo y sus estrategias discursivas nos remiten a la enunciación televisiva; de este modo, podríamos pensar con Umberto Eco cómo funciona el sentido en estas fotos en las que predomina el orden del contacto “quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y que su discurso se produce porque allí está la televisión”(Eco, 1995: 206). Ya no nos situamos en el orden de la veracidad del enunciado, sino más bien en el de la veracidad de la enunciación, que concierne a “la cuota de realidad de todo lo que sucede en la pantalla”.

Este trabajo fotográfico entonces aprovecha al máximo las cauciones de referencialidad propias del soporte técnico y además, adopta estrategias propias del orden del contacto de la enunciación televisiva. Entonces, por un lado, hay una mostración analógico-documental de los cuerpos y las cicatrices, por otro, esos cuerpos entablan una relación con aquellos que los miran, interpelan, afirman ‘estoy aquí, no soy un personaje irreal, de verdad existo, padezco estos males’.

La veracidad del enunciado recae sobre el saber acerca del dispositivo y sus virtudes en el orden de lo analógico indicial, la veracidad de la enunciación está soportada por la estrategia del contacto o-o propia del dispositivo de la televisión.

Las horas negras - Nominado en Fotografía - Por **Patricia Aridjis**

El trabajo retrata las historias de las mujeres reclusas que viven las dificultades del encierro en una cárcel en México, en la que conviven alrededor de 15 internas en cada celda, a pesar de que la extensión de los espacios no excede los 9 m2.

En la mayoría de las fotos, la representación de la identidad no se construye a través de los rostros de las mujeres; la verosimilitud se delinea a partir de algunos perfiles que sirven para internarse en el universo femenino y en su cotidianeidad y a la vez, actúan como referencia potente para situar al género en esa condición. Los ambientes, todos espacios derruidos, lúgubres, reducidos, son también motivos jerarquizados, que complementan la estrategia discursiva de la fotógrafa.

A pesar de las expresiones de angustia, encierro y abandono, también se vislumbran algunos intersticios de libertad, que en juegos de seducción y belleza aparecen como el despliegue de la condición femenina aún en estas situaciones hostiles. La cotidianeidad e intimidad que logra la fotógrafa -fruto de siete años de investigación en las cárceles del Distrito Federal de México- dan cuenta de la profundidad y la exhaustividad con la que encaró el trabajo fotoperiodístico; “he concluido que la cárcel es como un gran útero, donde las mujeres encuentran cobijo y un émulo de familia”, sostiene Patricia.

A nivel retórico, el uso significativo de la luz es una de las estrategias dominantes para generar este efecto de verdad; una iluminación fuertemente direccionada, puntual, con intensos juegos de luces y sombras representan de manera patética la textura de la piel, la ropa, las cicatrices, la humedad y rugosidad de las paredes, lo áspero del cemento.

En la utilización del blanco y negro se pueden considerar dos tipos de fotos; algunas, con una amplia escala de grises a través de la cual se acentúa la atmósfera de carencia, desolación y anonimato; y en otras, el juego de luces y sombras da cuenta de la piel que late, que vive, que se redime de la clausura en esos instantes.

En muchas fotos se destaca la preferencia por los encuadres amplios, con planos generales o medios que incluyen y engrandecen los contextos, empujando los sujetos. También son relevantes los encuadres fragmentados y los detalles, que nos permiten vislumbrar la presencia femenina en un contexto abrumador y opresivo.

La composición es densamente equilibrada, en un juego de sutilezas constante entre detalles, objetos e iluminación. La dominante es la utilización de líneas verticales que se hacen explícitas en las paredes sucias o en los muros de madera y remiten metafóricamente a las rejas. También, algunos reencuadres interesantes resultan de esta construcción en vertical, por ejemplo, cuando las líneas acotan el espacio de la mujer que está de frente, con las manos cruzadas. O a partir de la ventana vidriada de esa habitación, en la que en primer plano aparece la mujer en un grito desgarrador y en el fondo y más iluminado que el resto de la escena, la torre de vigilancia de la cárcel. En la mayoría de las fotos, la angulación en picado leve o acentuada intensifica la idea de asomarse al abismo.

La operación dominante es la metáfora y es lo que potencia la significación en este trabajo, porque como sostiene Marita Soto: “una de las particularidades de esta figura retórica es que en la operación de unir a través de la similitud dos universos distantes entre sí, fija y cierra el sentido” (Soto, 2004:10).

Otras operaciones que aparecen en la mayoría de las fotos están relacionadas con la alusión y la elipsis, articuladas para reforzar la construcción discursiva de lo que está ausente, lo que falta, lo que se suprime y se reemplaza si es posible. Por ejemplo, cuando presenciamos el doble juego que nos propone la foto en la que están dos mujeres abrazadas y besándose en un reducido espacio. Por medio del enganche, se construye la oposición que actúa a nivel formal ya que las ubicaciones opuestas de las dos afectan solo las apariencias; ellas están ubicadas casi en espejo, con la misma actitud, formando un círculo infinito que se puede recorrer sin fin. La articulación de esta figura con el encuadre cerrado, la

angulación cenital y la composición en círculo acentúan esta dualidad en la que nos interna la fotografía, mujeres que encuentran la libertad en ese instante.

El dispositivo de enunciación se construye de modo simétrico, un enunciador que supone un cierto conocimiento por parte del destinatario y que apela a un imaginario colectivo vinculado con las condiciones de vida en estas instituciones. Pero la estrategia es doble; por un lado, se visualiza una voluntad de opacidad, en el sentido de que lo que se jerarquiza no es saber o conocer, sino apelar a la complicidad de parte del destinatario para que se involucre con lo narrado. Y por otro lado, se articula una estrategia vinculada con la ocultación de la presencia de la fotografía en tanto sujeto de la enunciación y el registro testimonial, que refuerza la intención de un hacer saber y contribuye a crear el efecto de realidad.

La fuerza de este trabajo se funda en lo poderoso de sus sugerencias, citas e intertextualidades. Una estética en la que predominan las sombras, el fragmento, el reflejo, la ocultación sobre la mostración. Una búsqueda de la sugerencia, con marcas explícitas de una construcción personal e ideológica del acontecimiento, una producción de sentido en la que la función referencial pierde terreno y se pone énfasis en la mirada personal de la fotografía.

BIBLIOGRAFIA

- Eco, Umberto. (1995): *La estrategia de la ilusión*. Ed. De La Flor. Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar. (1998): *Semiótica de los medios masivos*. Ed. Atuel, Buenos Aires.
- Steinberg, Lorena. (2008): *La representación del cuerpo en discursos veristas. Cuando se trata de poner el cuerpo, de poner el cuerpo se trata*. Ponencia presentada en las Cuartas Jornadas de Investigadores del Instituto Gino Germani.
- Sontag, Susan. (2003): *Ante el dolor de los demás*. Ed. Alfaguara. Buenos Aires.
- Soto, Marita. (2004): *Operaciones Retóricas*. Material de Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, UBA.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Verón, Eliseo. (2001): *El cuerpo de las imágenes*. Ed. Norma, Buenos Aires.

_____. (1997): *De la imagen semiológica a las discursividades*. En
Espacios Públicos en Imágenes, Ed. Gedisa, Barcelona.

INVESTIGAR EN PUBLICIDAD, ACTUALIDADES Y DESAFÍOS

Mariángeles Camusso

mariangeles.camusso@gmail.com

Nora da Silveira

noradasilveira@gmail.com

Proyecto de investigación: Publicidad digital: estrategias, creatividad y lecturas del discurso publicitario en Internet. Impacto y actualidad en el desarrollo de la actividad publicitaria en Rosario y la región

Director: Hugo Berti

Fac. de Ciencias de la Comunicación (Sede Regional Rosario) – Universidad Abierta Interamericana

Palabras clave

Investigación publicitaria – estrategias – recursos creativos – experiencias – percepción

Resumen

La ponencia describe la metodología de trabajo adoptada por un grupo de profesores de la Licenciatura en Publicidad con el objetivo de abordar de forma conjunta las múltiples dimensiones que se entrecruzan en el objeto de investigación. Consideramos que este abordaje permite analizar el fenómeno en su desarrollo íntegro, tanto desde la producción como desde la recepción.

El desarrollo de cualquier acción publicitaria supone la existencia de diferentes etapas que se retroalimentan entre sí: la etapa estratégica, dónde se definen los modos de alcanzar determinados objetivos en función de un análisis del contexto; la etapa creativa, dónde se generan las piezas publicitarias que materializan un discurso y la etapa de lecturas o recepción, dónde las piezas se enfrentan a la mirada del perceptor. Los resultados de esta última operación

realimentan o re-direccionan a su vez las decisiones tomadas en la etapa estratégica.

La novedad y vertiginosidad de los cambios tecnológicos repercute en la ausencia de protocolos consolidados de investigación –sea ésta una investigación de mercado o epistémica- y por ende en la escasez de documentos que den cuenta de manera fundamentada de la realidad del fenómeno en nuestra realidad cercana. Nuestras preguntas van, en consecuencia, desde la inquietud cuantitativa sobre niveles de inversión hasta la curiosidad en torno a las reacciones de los perceptores.

* * *

El presente proyecto unifica los proyectos de investigación incluidos en los planes trienales de todos los profesores permanentes de la Licenciatura en Publicidad de la UAI a fin de abordar en forma conjunta las múltiples dimensiones que se entrecruzan en el objeto de investigación. Se inscribe en uno de los focos temáticos nodales definidos por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de UAI para abordar durante el sexenio 2009-2014: “*Nuevas tecnologías de la información y la comunicación*” indagando en particular cómo las mismas impactan en el desarrollo integral de la actividad publicitaria.

Problema de investigación

El desarrollo de cualquier acción publicitaria supone la existencia de diferentes etapas que se retroalimentan entre sí: la etapa estratégica, dónde se definen los modos de alcanzar determinados objetivos en función de un análisis del contexto; la etapa creativa, dónde se generan las piezas publicitarias que materializan un discurso y la etapa de lecturas o recepción, dónde las piezas se enfrentan a la mirada del perceptor. Los resultados de esta última operación

realimentan o redireccionan a su vez las decisiones tomadas en la etapa estratégica.

La novedad y vertiginosidad de la temática analizada repercute en la ausencia de protocolos consolidados de investigación –sea ésta una investigación de mercado o epistémica- y por ende en la escasez de documentos que den cuenta de manera fundamentada de la realidad del fenómeno en nuestra realidad cercana. Nuestras preguntas van, en consecuencia, desde la inquietud cuantitativa sobre niveles de inversión hasta la curiosidad en torno a las reacciones de los perceptores.

Cuáles son las empresas que utilizan la web como plataforma de contacto con sus públicos y cómo lo hacen; quiénes ofician como referentes para la toma de decisiones; qué tipo de estrategias creativas-narrativas se utilizan; cuáles son los spots que se recuerdan y por qué, son algunas de las preguntas que pretende responder este trabajo.

El proyecto se subdivide en tres líneas de investigación que abordan respectivamente la dimensión estratégica, la dimensión narrativo-creativa y la recepción publicitaria.

Objetivos

Generales:

- Obtener un panorama del desarrollo actual de las estrategias publicitarias digitales en Rosario y región.
- Elaborar hipótesis en torno a la relación dinámica entre estrategias, creatividad y recepción.

Objetivos particulares (cada integrante del proyecto aborda una sub-línea de investigación)

Para el Subtema 1: La incorporación de internet en las estrategias publicitarias de empresas de Rosario y la región.

- Explorar y describir diferentes formatos de acciones publicitarias –utilizados en Rosario y región- que utilicen nuevas tecnologías de la comunicación.
- Conocer la evolución de los niveles de inversión publicitaria en acciones que involucren nuevas tecnologías en Rosario y la región, relevando diversas fuentes.
- Ponderar la relevancia de estas acciones en las estrategias de comunicación de cada marca/producto.
- Clasificar tipologías estratégicas y analizar críticamente cada una de ellas.

Para el subtema 2: *Las nuevas tecnologías en el desarrollo de la Creatividad Publicitaria.*

- Explorar, describir y analizar desde una perspectiva semiótica las modalidades discursivas de diferentes formatos de acciones publicitarias digitales.
- Establecer tipologías discursivas y creativas.
- Elaborar hipótesis en relación a la relación entre estas modalidades y la construcción de imaginarios en torno a las marcas y las empresas.

Para el subtema 3: *Percepción y recordación de publicidades en sitios web de diarios, entre jóvenes estudiantes universitarios.*

- Identificar cuáles son las publicidades más recordadas.
- Explorar los motivos por los cuales se recuerdan unas publicidades por sobre otras.
- Conocer la relación entre recordación y recursos creativos.

Estado actual del tema

La problemática a desarrollar amerita indagar recorridos teóricos provenientes de diversos campos. Por un lado, las ciencias empresariales se focalizan en el análisis de los negocios que generan las nuevas plataformas tecnológicas y de sus éxitos y fracasos medidos en datos comerciales y/o

cuantitativos (ej. Número de visitantes, permanencia de los visitantes en determinado sitio, clickeo de opciones). Según datos del Interactive Advertising Bureau de Argentina (IAB), la entidad que agrupa a las principales empresas de Internet locales, durante el año 2006 la publicidad online creció 35% en la Argentina, alcanzando *los 91 millones de pesos* y un 43,72% en 2007.

Desde el año 2007, el IAB viene implementando un nuevo modo de auditar las inversiones publicitarias en Internet que, junto con la publicidad interactiva (banners), también tiene en cuenta a la publicidad en buscadores (search marketing). Según el Informe Anual 2009 de la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad, Internet con el incremento de un 31.44% versus el año anterior se encuentra muy cercana a alcanzar el 3% de share del total de la inversión publicitaria. Estos números reafirman la noción que nos proporciona la observación de nuestras experiencias cotidianas acerca del grado de impacto que las nuevas tecnologías tienen en nuestras vidas en general y en la actividad publicitaria en particular. Los datos “crudos” sin embargo, no son suficientes para comprender la dimensión cualitativa y simbólica del fenómeno.

Consideramos que es nuestra responsabilidad reflexionar sobre estos números preguntándonos más allá de su aparente éxito comercial cómo operan en la construcción de los imaginarios sociales, de las prácticas comunitarias, de la reformulación de los vínculos humanos en general y de la actividad publicitaria en particular.

Un recorrido por bases de datos bibliográficas nos permite observar que la mayoría de los títulos sobre publicidades interactivas provienen o bien del management -recopilación de casos exitosos, según los parámetros señalados anteriormente- (IAB), (Pergelova; Prior y Rialp, 2008), (Sánchez López, 2008) o bien del diseño, a través de la exposición ilustrada de casos estéticamente seleccionados (Austin y Daust, 2008) (Wiedemann, 2009). Se encuentran también investigaciones de corte semiótico, pero centradas principalmente en el análisis de experiencias como blogs, hipertextos, o sitios periodísticos (Scolari, 2004), (Bonsieppe, 1999), (Moreno, 2003) o títulos que refieren a la dimensión

antropológica cultural del fenómeno de consumo de nuevas tecnologías (Traversa, 2007; 2009). Encontramos también que muchos “consejos” o fórmulas para el desarrollo de estrategias creativas interactivas se reproducen a través de la web de un sitio a otro, de una columna de opinión a otra, sin respaldo académico o teórico.

Sin embargo, la investigación sobre los fenómenos de la recepción de publicidades en Internet continúa mostrando carencias ya detectadas en relación a la recepción de los medios tradicionales. Según Verón (2004) *“la distinción entre producción y reconocimiento es reveladora al aplicarse al discurso publicitario”*. Y agrega *“Vemos que la mayor parte del universo del discurso publicitario concierne a la evolución socio-cultural, más que al consumo. Como las empresas no piensan financiar nada que no esté directamente ligado al impacto comercial de los mensajes, ignoramos casi todo de las características de las gramáticas publicitarias de reconocimiento. Se trata -sin embargo- de una problemática central para la comprensión de la producción de sentido en las democracias industriales”*. Por todo ésto consideramos que existen espacios vacíos en la producción de conocimiento sobre los fenómenos actuales de creación y circulación de la publicidad digital interactiva que justifican el interés en investigar sobre los mismos.

Hipótesis

Aunque no corresponde formularla por tratarse de una investigación exploratoria y descriptiva, se pretende describir la vastedad de las formas de comunicación que desarrollan las empresas –a partir de las sugerencias de los profesionales que las asesoran- para establecer vínculos con sus audiencias. Se pretende además analizar constantes y disrupciones en la utilización de formatos, lenguajes y soportes digitales a fin de encontrar parámetros de lo que se denomina “creativo” en la actualidad.

Metodología

La novedad y complejidad del objeto a investigar requiere de un abordaje metodológico múltiple: crítico/interpretativo, descriptivo/clasificadorio, cualitativo/exploratorio; que se irá articulando de acuerdo a los avances parciales. Cada uno de los subtemas recortará las herramientas de análisis e investigación adecuadas para el recorte particular.

Así, para abordar los tópicos referentes al **Subtema 1** se propone la utilización de entrevistas en profundidad a informantes claves y un relevamiento a través de encuestas a bases de datos de empresas de Rosario y la región.

Para el **Subtema 2** se seleccionará un corpus de piezas de comunicación digital, atendiendo a criterios de variedad antes que de homogeneidad.

El **Subtema 3** requiere de una metodología de tipo post test, de diseño pre experimental, con un grupo único en estudio, sobre una población de estudiantes universitarios seleccionados de manera no probabilística intencional (estudiantes de carreras no afines a la Publicidad).

BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Zygmunt, *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica, 2007-
- Bonsiepe, Gui, *Del objeto a la interfase*, Ed. Infinito. 1998.
- Carrillo, María Victoria: “*La interactividad: un reto para la publicidad en el entorno digital on-line*”. Zer: Revista de Estudios de Comunicación. Madrid (España), Mayo de 2005.
- Floch, Jean Marie “*Semiótica, marketing y comunicación*”. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.
- Grupo Spectus. “*Análisis creativo de la publicidad en los entornos virtuales*”. Comunicar. Madrid (España) 2008.
- Ledesma, María “*El diseño gráfico, una voz pública*” Editorial Argonauta, Buenos Aires, Septiembre 2003.

Molina, Clara Muela: *“La publicidad en Internet: situación actual y tendencias en la comunicación con el consumidor”*. Zer: Revista de Estudios de Comunicación. Madrid, Mayo de 2008.

Moreno, Isidro: *“Narrativa audiovisual publicitaria”*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2003.

Pergelova, Albená; Prior, Diego y Rialp, Josep: *“Eficiencia publicitaria en el sector español de automóviles: análisis del papel de la publicidad en Internet mediante el uso de técnicas DEA y de fronteras estocásticas”*. Academia: Revista Latinoamericana de Administración. Barcelona (España), 2008.

Sánchez López, Cristina: *“Recursos utilizados por la publicidad televisiva que afectan al procesamiento mnésico”*. Palabra Clave. Salamanca (España), Junio de 2008.

Scolari, Carlos: *“Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales”*, Editorial Gedisa, España, 2004.

Verón, Eliseo, *“Fragmentos de un tejido”*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004.

Zecchetto, Victorino: *“Seis semiólogos en busca de un lector”*, Editorial La Crujía, 2005.

RITMOS, JUEGOS Y DESTELLOS: OBSERVACIONES SOBRE LA INTERFAZ PUBLICITARIA

Mariángeles Camusso

mariangeles.camusso@gmail.com

Proyecto de investigación: Interfaces en Pantallas: Mapas y Territorios

Directora: Sandra Valdetaro

FCP y RRII – UNR

Palabras clave

Narrativas publicitarias – interactividad – banners – recursos creativos

Resumen

La ponencia pretende describir el recorrido realizado durante tres años observando, analizando e hipotetizando sobre los modos narrativos de la publicidad en Internet.

Pretende describir cómo, a lo largo de la investigación, el propio objeto de estudio nos enfrentó a diversos problemas tanto de índole metodológica - inestabilidad del corpus, dificultades para su almacenamiento, ausencia de una terminología específica para nombrar, clasificar, describir- como de índole conceptual. Se desarrollará además, cuáles fueron las “soluciones” adoptadas para resolver estas dificultades.

A partir de una protohipótesis que considera a los banners publicitarios como un discurso pedagógico-instructivo que modeliza una forma de ser cliente / consumidor, perceptor publicitario en Internet, la investigación avanza sobre el análisis de las estrategias discursivas utilizadas para interaccionar con un lector/navegador atento, pragmático y participativo, tan lejano de la racionalidad reflexiva de la lectura papel como de la racionalidad emotiva del perceptor publicitario de los medios tradicionales.

* * *

A través de este relato pretendo revisar el camino recorrido durante el trayecto de investigación comenzado en 2007 -y cuya primera etapa finaliza el presente año- reflexionando sobre las derivas y las dificultades que se presentaron a la hora de intentar una descripción -en producción- de “las modalidades estilísticas, retóricas y enunciativas de la puesta en pantalla”¹.

En este sentido es interesante volver sobre los orígenes pedagógicos de ciertos cuestionamientos, recuperando la inquietud aúlica como fuente de duda investigativa. En efecto, a quienes nos desempeñamos en la docencia en la formación de profesionales en el ámbito del diseño y la publicidad, el advenimiento veloz de las nuevas tecnologías nos ha obligado con inusitada violencia a revisar nuestras teorías, reacomodar nuestros mapas conceptuales, y por supuesto, a rever nuestros supuestos. La búsqueda de información -de cualquier tipo, no necesariamente científica- delineó otros aspectos del problema a investigar, ante la ausencia de material certero, confiable, pero sobre todo reflexivo en torno a las estéticas de las puestas en página. Hallado nuestro objeto de desvelos, abordarlo no fue -no es- fácil. Principalmente porque, si algo han puesto en crisis lo “nuevos medios”, las “nuevas tecnologías”, es a los artefactos metodológicos y conceptuales con que intentamos aproximarnos a ellos. Crisis que se manifiesta, por ejemplo, en el momento de decidir cuáles son las categorías que nos permiten definir un corpus, sobre el cual utilizar operativamente esas mismas categorías. Esto es, el recorte de un corpus -paquete significativo- exige definir cuáles son las variables a partir de las cuales poder decir ‘esto corresponde al corpus y esto no’; pero al momento de diseccionar este “tipo de corpus”, las herramientas de recorte se vuelven difusas, imprecisas. Nos reenvían a la discusión en torno a las múltiples acepciones de terminologías por demás de utilizadas, tales como pantallas, dispositivo, interfaz. (Bonsiepe, 1999) (Scolari, 2004) (Traversa, 2007; 2009) (Verón, 1997; 2003) (Agamben, 2006) (Deleuze, 1990).

Investigar las estéticas de las pantallas, acudiendo a una analogía borgeana, es investigar un camino de bifurcaciones infinitas. Siempre hay otra

pantalla para ver, otro vínculo para visitar, otra ventana para abrir. Delimitar dentro de esa diversidad un cuerpo “consistente” que permitiera establecer algún tipo de tipología parecía, y aún parece, una tarea metodológicamente imposible.

De un largo pero incompleto e inexacto listado de puestas en pantalla factibles de analizar, que deambulaba desde *el escritorio y sus metáforas a los infinitos pero muy convencionalizados diseños de los sitios web*, pasando por *el diseño de las interfaces de los propios software de diseño*, terminamos concentrándonos en dos géneros -si cabe esta denominación para este tipo de productos- aparentemente inconexos pero entre los cuales encontramos sorprendentes vinculaciones: **la narrativa de los banners publicitarios y de las presentaciones Power Point.**

Además del interés didáctico pedagógico que señalaba anteriormente, en el origen de esta selección se encuentra un proyecto de Investigación anterior, en torno a las puestas en página de los diarios digitales, dónde habíamos observado que los avisos se insertan en el despliegue de noticias como partícipes privilegiados de la composición visual, marcando compases del ritmo de lectura. Consideramos que el análisis de los sitios de noticias resultaba incompleto si no prestábamos suficiente atención al dispositivo publicitario, en tanto la articulación entre el “ahora” periodístico y el “aquí” publicitario parecían constituir una dupla enunciativa.

Definidas estas preocupaciones, y mientras compartíamos con todo el grupo de investigación discusiones en torno a los conceptos que podríamos llamar macro operativos que mencionamos anteriormente (dispositivo, interfaz, pantalla), nos enfrentamos a otras dificultades de índole más concreto pero no menos relevantes a la hora de establecer protocolos de investigación en torno a los productos digitales: la dificultad de almacenar un corpus, dado que los avisos digitales no se guardan, no se graban, no se recortan, no se almacenan. Se desmaterializan cuando la campaña se termina. La solución, en este caso fue resuelta con un software que graba sesiones en pantalla; el problema, dejó como interrogante la preocupación en torno a metodología semiótica, habilitándonos a

preguntarnos si ésta deviene en etnográfica, pudiendo solamente observar a su objeto como fenómeno efímero, estando allí.

El diseño de una grilla de observación que permitiera abordar el corpus comparando recursos, estilos, configuraciones, a fin de establecer –o no- tipologías, reveló un nuevo problema: la ausencia de una convención para nombrar los efectos de animación y de transición que describen los movimientos realizados por los elementos compositivos de cada uno de los avisos, indescriptibles en términos de las convenciones del lenguaje cinematográfico y televisivo, construido en torno a transiciones que aluden a cierto tipo de relaciones espacio-temporales.

Ante esta carencia decidimos utilizar -y aquí apareció una de las primeras vinculaciones entre nuestros objetos de estudios- las designaciones propuestas en el Software Power Point² para nombrar las transiciones y animaciones.

Lo observado/observable

Las maneras que la publicidad ha explotado para alcanzar sus objetivos han variado a lo largo de los años, de la moda, de la evolución de los soportes tecnológicos y de la sofisticación perceptual de los públicos. Esta complejización creciente impacta a su vez el análisis y requiere de un aguzamiento de las delimitaciones de las variables a observar y de las interrelaciones que presenten. Abordar un producto multimedia obliga a observar rasgos de diferentes lenguajes. En el caso particular que nos ocupa, se debió atender tanto a configuraciones textuales como gráficas, tanto audiovisuales como plásticas, tanto retóricas como sonoras. Pese a la diversidad de lenguajes y disciplinas, la homogeneidad de las piezas facilitó la tarea, ya que en general, mostraron una repetición de la utilización de recursos -refiriéndonos a movimientos, colores, tipos de imágenes-, dónde la variación está dada por la preponderancia de signos pre-existentes, como los identificadores marcarios: isologotipo y fundamentalmente el color, -un indicador que, tal como sucede en el diseño editorial de los diarios digitales³, exagera su función señalética antes que su función semántica-.

Contrariamente a lo que el rumor popular les atribuye, las economías creativas del universo digital parecen encontrarse en un grado cero del lenguaje publicitario, caracterizadas por la simple mostración y sucesión de elementos. Sucesiones que, por otra parte, no guardan relaciones con temáticas o tipologías de anunciantes: los mismos efectos pueden encontrarse en un aviso gubernamental que en una promoción de cervezas.

En conclusión, los rasgos sobresalientes que detectamos en las narrativas publicitarias digitales serían los siguientes:

- Preponderancia de la **ilustración** como recurso creativo.
- Utilización de una **sintáctica** basada en los efectos de transición.
- Utilización retórica de la **repetición**.
- Modalidad **imperativa**.
- **Circularidad** de la información.
- Lo **cuantitativo** como variable de argumentación.

Como señalábamos, fue esta decisión intuitiva pero obligada de utilizar como parámetro de descripción las denominaciones provenientes de los efectos de animación de Power Point, lo que convocó nuestra atención sobre estas últimas, observando en este caso tanto presentaciones de corte informativo/emotivo como las que circulan por mail, como presentaciones pedagógicas y empresariales.

Encontramos que, tanto en ellas como en los banners, los elementos involucrados -es decir puestos en relación- parecieran participar de una especie de silogismo dónde los movimientos funcionan como signos de puntuación entre premisas. Entre las constantes observables podríamos mencionar:

- Elementos que sustituyen unos a otros (cuando entra un elemento el otro desaparece completamente): un punto y aparte.
- Elementos que se agregan: comas y puntos y comas.
- Elementos que se destacan (a través de destellos, rebotes): remiten a los signos de admiración.

Por otra parte, se pueden establecer tres tipologías “lógicas” que permitirían describir ciertos modos de sucesión de argumentos y paralelamente constituir diferentes tipos de escenarios. A saber:

- **La lógica del desplazamiento:** sucesión de argumentos a través de efectos de empuje/arrastre; traen premisas/conclusiones cuando van de izquierda a derecha, o expulsan argumentos, cuando van de derecha a izquierda. La tensión argumentativa se centra en el espacio virtual lateral del fuera de cuadro: hay algo allí a los lados.
- **La lógica deglutiva:** sucesión a partir de efectos diafragmáticos que abren o cierran un elemento sobre otro: los argumentos se devoran (yendo de afuera hacia adentro) o se vomitan (desde adentro hacia fuera). El espacio virtual protagónico es geológico, las premisas van y vienen desde diferentes estratos.
- **La lógica de la metamorfosis:** los elementos se diluyen o fusionan entre sí, con intensidades que van desde una fina garúa hasta una lluvia torrencial, pero donde la transformación es evidente. La sucesión argumentativa se resuelve en la superficie.

En base a estas observaciones, esbozamos una doble hipótesis. Por un lado, afirmamos que la articulación de estos elementos construye un discurso de índole pedagógica. Esta definición implica, en cierta manera, negar la simetría entre sujetos puestos en relación a través de la interfaz -llevando esa noción a la esfera del mito-. Por otro, sostenemos que los banners publicitarios, en su performance pedagógica, funcionan como un discurso instructivo que contribuye a modelizar una manera de ser -generando una subjetividad- navegante/cliente en Internet.

Esta subjetividad emerge cualitativamente diferente a la del perceptor publicitario tradicional, en tanto el enunciatario es interpelado simultáneamente como navegante, lector, espectador, jugador. Como hemos desarrollado, la presencia fotográfica, tan protagónica en las gráficas urbanas o de revistas, por la misma economía del contacto es menor, secundaria y referencial. Este paso al

costado fotográfico cambia radicalmente la forma de interpelar al perceptor publicitario en tanto se sustituye el estímulo a la dimensión voyeurista del espectador -que interpela la emoción, la sensación y el deseo- por el estímulo a la dimensión táctil, que estimula la pulsión por tocar, meter el dedo, hacer click.

Si los banners pueden describirse como multimediáticos no es porque reúnen en sí recursos expresivos propios de diferentes lenguajes (el sonido, el movimiento, el color, lo tipográfico) sino porque articulan diferentes lógicas de producción, circulación y recepción: estéticas gráficas, un despliegue televisivo (en tanto se desarrolla y se pauta en el tiempo) y una dinámica de persuasión radial (basada en la repetición constante de elementos simples). Aún queda por investigar cómo estas formas de intencionalidad participativa, asentadas sobre la exacerbación de las dimensiones fática y conativa del mensaje, se articulan para generar también nuevas tipologías vinculares en el seno del consumo simbólico, teniendo en cuenta además que -en tanto los banners no se guardan, no se graban, no se acumulan- su circulación implica la generación de nuevos regímenes de memoria.

La primera parte de este proyecto de investigación se encuentra llegando a su fin. Como sucede en cualquier investigación, cuando a medida que más avanzamos, mas nos internamos en la espesura. Los modos de circulación del deseo en estas narrativas y la relación juego/deseo/memoria⁴ son las que convocan nuestras últimas/próximas lecturas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages Poche, 2007.
Puede leerse una traducción en <http://www.interfacesypantallas.wordpress.com.ar/>
BONSIEPE, Gui, *Del objeto a la interfase*, Ediciones Infinito, Bs As, 1998.
DELEUZE, Gilles, “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*, AA.VV, Gedisa, 1990

PERELMAN, Chaïm, *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, Grupo Editorial Norma, Colombia, 1997.

SCOLARI, Carlos; *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, Editorial Gedisa, España, 2004.

TRAVERSA, Oscar, “Regreso a pantallas”, en *Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación Vol. 12*, Anuario del Dpto. de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y RRH, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2007.

VALDETTARO, Sandra, “Notas sobre la “diferencia”: aproximaciones a la “interfaz”, En “Dossier de Estudios Semióticos”, *La Trama de la Comunicación Volumen 12*, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Rosario, UNR Editora, 2007.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

VERÓN, Eliseo, “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en Veyrat- Masson, I. y Dayan, D. (comps.), *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1996.

WILENSKY, A., “La promesa de la marca” Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 1998.

NOTAS

¹ Este objetivo forma parte del planteo original del Proyecto de Investigación “Interfaces en Pantalla: Mapas y Territorios” SECyT – UNR, período 2007-2010. Directora Sandra Valdetaro. Co-Director: Rubén Biselli.

² Microsoft PowerPoint es un [programa de presentación](#) desarrollado para sistemas operativos [Microsoft Windows](#) y [Mac OS](#), diseñado para hacer presentaciones con texto esquematizado, fácil de entender, animaciones de texto e imágenes. Ampliamente usado en distintos campos como en la enseñanza, negocios, etc. Según las cifras de [Microsoft Corporation](#), cerca de 30 millones de presentaciones son realizadas con PowerPoint cada día. Forma parte de la [suite Microsoft Office](#). Fuente: Wikipedia

³ (En el caso de los diarios digitales) “podemos sostener que el cualisigno color pasa a tener un rol fundamental en la vinculación entre soportes, y adquiere preponderancia por sobre otros significantes a la hora de unificar identidades de marca. El color es además, el único signo que permanece en medios que, como vimos, mutan demasiado rápidamente”. Camusso, M. y Marchetti, V., “El diseño mutante. Transformaciones del diseño en la era digital”. *La Trama de la Comunicación. Volumen 12. Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y RRH. UNR. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2007.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁴ Traemos a colación la memoria porque desde el polo de la producción, el núcleo de las preocupaciones publicitarias parece centrarse hoy en la preocupación por la construcción de marcas, y las marcas se conciben como universos simbólicos contruidos entre la experiencia y el recuerdo. Al respecto, afirma Wilensky: *“La marca es una gran máquina de producir significados: construye mundos posibles y les da un decorado atractivo. (...) La marca termina de crearse en la mente del consumidor: quien la conecta con sus ansiedades y fantasías, así como con sus valores y experiencias. (...) La identidad de una marca nace de un complejo proceso que se construye a través del tiempo mediante una sutil e imperceptible acumulación de signos, mensajes y experiencias”*. WILENSKY, A., “La promesa de la marca” Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 1998.

POTENCIALIDADES Y LIMITACIONES DEL USO DE LA PALABRA LA NARRATIVA DE DAVID VIÑAS

Leonardo Candiano

leonardocandiano@hotmail.com

Proyecto de investigación: Práctica estética y acción política. Cinco respuestas narrativas (Viñas-Manauta-Kordon-Conti-Walsh)

Directora: Susana Cella

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / CONICET

Palabras clave

Narrativa - Realismo – Referente - Política – Viñas

Resumen

La ponencia propone abordar la narrativa de David Viñas producida entre los años '55 y '76, focalizando en el uso de determinados recursos literarios que permiten rediscutir la noción de realismo; fundamentalmente, en lo que se refiere a la recurrencia de sus novelas a tomar la práctica escrituraria y a las propias obras artísticas como *referentes* en un proceso de repliegue sobre las palabras que incluso en ocasiones cobra mayor preponderancia que aquello a lo que se alude.

Así, el *cómo escribir* termina siendo objeto de reflexión y cuestionamiento de una literatura de matriz realista que tiene como pretensión el producir una narrativa preocupada por lo que sucede con su referente extratextual, atenta a su entorno concreto y a sus transformaciones. De esta forma, Viñas problematiza las potencialidades y limitaciones del uso de la palabra en un contexto proclamado como revolucionario y al cual se procura vincular la práctica literaria.

Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación más amplio que busca establecer los vínculos establecidos en la narrativa argentina entre práctica estética y acción política durante el período 1955-1976, época marcada por una

creciente politización del intelectual y por una radicalización del conflicto social en el país.

* * *

La exploración de diversas técnicas narrativas para construir una estética de matriz realista que genere a su vez un quiebre con la escritura existente, inclusive la producida dentro del denominado realismo tradicional, fue uno de los pilares del proyecto estético de David Viñas y de gran parte de la denominada generación del '60.

Es por esto que su obra publicada en el período '55-'76 permitió repensar las potencialidades y limitaciones del uso de la palabra en un contexto proclamado como revolucionario y al cual se procuraba denotar mediante la práctica literaria, a la vez que contribuyó a ampliar la noción de realismo.

En referencia a las técnicas narrativas utilizadas por Viñas, notamos ciertas continuidades con las principales características de la estética mencionada pero también sumas rupturas que en parte pudieron ser desarrolladas gracias a influencias provenientes de autores de la llamada novela moderna estadounidense, como Faulkner y Dos Passos, y por otro lado de sus lecturas de Joyce, de quienes tomó procedimientos que le permitieron erigir una escritura particular.

La intercalación de secuencias de distinta temporalidad que rompen la linealidad del relato es la forma de estructurar *Cayó sobre su rostro*, *Hombres de a caballo*, *Cosas concretas* y *Jauría*. Junto con este procedimiento, podemos mencionar entre sus características más notorias el estallido que realiza del punto de vista o perspectiva narrativa. Hay en sus textos una absoluta tensión y lucha entre los personajes respecto de la percepción de los acontecimientos.

Para Viñas, un texto jamás es un entramado armónico, sino un conflicto que genera una multiplicidad de configuraciones. Por consiguiente, se produce una

complejidad narrativa y de legibilidad más cercana a la literatura de experimentación que a la realista. El siguiente planteo de Estela Valverde respecto de *Jauría* puede hacerse extensible a gran parte de la obra de este autor:

Jauría está dividida en cinco secuencias diferentes – “Jauría”, “Hipotenusa”, “Tertulias”, “Enroque” y “Motete”- que se van repitiendo alternativamente y sin un orden previsible a través de la obra. Cada una de ellas representa un punto de vista diferente, a manera de un espejo fragmentado que nos va completando la imagen total. (Valverde, 1989, p. 169.)

Lo mismo podría decirse de *Cosas Concretas* -con sus apartados “Barlovento”, “Contrapelo”, “Diasporah”, “Cuerpos y biografía”, “Aftosa y los antropófagos” y “Por matarifes”-, de *Los hombres de a caballo* y de *Cuerpo a cuerpo*, en donde esta estrategia es llevada al límite. Pero cabe destacar que esto que Viñas consolida en sus últimas novelas del período, tiene sus incipientes expresiones en textos anteriores, incluso en *Cayó sobre su rostro*, de 1955.

Viñas presenta las escenas desde diferentes personajes, lo cual se relaciona con la ausencia en muchos de sus textos del típico organizador de los relatos realistas: el narrador omnisciente (o, por lo menos, del “narrador objetivo”). En estas novelas se varía la posición desde la que se describe un hecho, no se narra con una mirada desde arriba, o desde afuera, sino desde cada personaje. Se establece una red de perspectivas que fundan una realidad textual dinámica, caótica y heterogénea, al estilo de un montaje fílmico, o de un mosaico o rompecabezas que el lector debe ir armando pacientemente.

En estos relatos no hay un narrador, sino varios, en primera persona a veces, y en otras en tercera, que incluso se van mezclando. Aun en la mayoría de los casos en que aparecen narradores en tercera persona, éstos suelen asumir la perspectiva de uno de los personajes, por lo que sólo pueden conjeturar lo que sucede con otros, y así van plasmando desde sus subjetividades el sentido del texto.

El comienzo de *Cayó sobre su rostro* es un ejemplo de este tipo de narración. Allí observamos que primero se narra la situación desde la perspectiva de Juan y su hijo, dos campesinos pobres que viven en un rancho, para que luego esa misma escena pase a ser relatada nuevamente pero desde Antonio Vera, el latifundista que va a cobrarles la renta de la tierra:

-¿Viene?

-Sí, sí; allá viene.

Y los tres [Juan, Teresa y su hijo] salieron al patio del rancho: el perro marrón se deslizaba con la rapidez de una laucha entre las piernas de los hombres, gimiendo impacientemente, como apurado por terminar con alguna cosa. Un gemido entrecortado que cortajeaba esa demora, esa chata extensión que se alargaba hasta la tranquera

-Vos no vengás, Teresa, no –ordenó Juan, mientras su mujer palmeaba al perro, dejando deslizar la mano rayada sobre el lomo hirsuto-. No vengás (...) Los dos hombres fueron reconociendo el sombrero aludo, quebrado en el lado izquierdo; la barba robusta que temblaba con la marcha del caballo, y los dos –el padre y el hijo– calcularon que el zaino iba a tomar agua y que uno de ellos tendría que llevarlo hasta el bebedero mientras el otro se quedaría solo con ese hombre que se acercaba. Y no, no, no podía ser; porque era necesario que estuvieran los dos, uno al lado del otro, el hijo terminando las frases del padre o el viejo asintiendo con la cabeza las palabras del muchacho. (...)

Antonio Vera los había visto salir del rancho; pero de las tres figuras una se quedó atrás, entre las huellas duras de los carros. Y los dos hombres –“Juan y el hijo”, pensó– avanzaron con cachaza hacia ese punto intermedio que era la tranquera (...) Él iba a decir: “¿Tienen eso?”, y Juan se sobaría las mejillas. “¿Tienen eso?”, con las manos apoyadas en el borren. “¿Tienen eso?” Pero Juan seguiría sobándose las mejillas y parpadeando como si le molestara el sol. “¿Tienen eso”? El hijo iba a hablar mientras el padre menearía la cabeza como un ternero ensartado en un alambrado, con un oscuro desconcierto. (Viñas, 1975, pp. 7-8).

Por otra parte, el narrador en tercera persona suele utilizar el estilo indirecto libre, mediante el cual quien narra le “cede” la palabra a otro personaje

insertando en su relato fragmentos de su discurso sin advertirlo expresamente y provocando así una identificación entre ambos -narrador y personaje-, que genera una situación de ambigüedad en relación con quién es el que lleva adelante ese discurso. En el comienzo de *Cayó sobre su rostro* recientemente citado, por ejemplo, resulta ambiguo quién es el que dice “Y no, no, no podía ser” ¿Es Juan? ¿Su hijo? ¿O el narrador asumiendo el pensamiento de uno de ellos o de ambos? De inmediato se continúa con la descripción de la situación: “porque era necesario que estuvieran los dos, uno al lado del otro”. Allí se clarifica que el que habla es el narrador (dice “estuvieran y no “estuviéramos”), pero sin dejar la perspectiva de los personajes.

La utilización de este recurso la notamos en la totalidad de las novelas de Viñas, y no es llamativo que esto ocurra, ya que este tipo de narrador problematiza justamente el punto de vista.

Otra propuesta de su narrativa es la utilización, cada vez con mayor frecuencia a medida que va publicándose su obra, del monólogo interior o fluir de la conciencia. Los personajes piensan, la narración se disgrega siguiendo esos pensamientos y saltando de tema en tema teóricamente en forma arbitraria. Hay incoherencia en el texto. Se representa una mezcla de reflexiones sin concatenación lógica y se quiebra absolutamente la narración realista tradicional:

Se había pegado una ducha. Menos mal que la puedo aguantar fría y cuando el agua volvió a salir, toqueteé los papeles, esas anotaciones. Kleitmann pasa de una cosa a otra sin agotar nada. Kleitmann se frota con las cosas. Kleitmann y la ósmosis. Kleitmann y el borde de los dientes; allí es donde lo siento. “Yo sé que gusto”, le había dicho. Volvió a toquetear los papeles, pero los toqueteó de paso. No me agarran, no me pego y Otegui es un lindo apellido para un personaje (El cajero del primer empleo que tuve cuando entré a la facultad, aseguraba que era súbdito de Su Majestad Británica, nacido en Alejandría, una foto con las pirámides al fondo; Ése soy yo; Ése; El tercero de la derecha; se quejaba de hemorroides.) (Viñas, 1969, p. 139).

El monólogo interior de Lorenzo en *Cosas Concretas* genera una exacerbación lingüística que se suma al cambio de narrador de primera a tercera persona en una misma oración sin previo aviso, pues pasa de “Se había pegado una ducha” a “toqueteé los papeles”, para luego retornar a la tercera persona: “volvió a toquetear los papeles”.

Además, la utilización de estos procedimientos va en consonancia con otra particularidad del estilo de Viñas que ya fuera señalada por Martín Kohan en “La novela como intervención crítica...”, me refiero a la materialidad otorgada a las palabras:

Lejos de disminuir o atenuar el espesor textual o el espesor de la escritura, como podría tratar de hacerlo una literatura realista, no hace más que aumentar y engrosar ese espesor, sumar capas de lenguaje, detener la escritura en las palabras y hacer que la lectura se detenga correlativamente en las palabras. (...) Aunque apunte a las “cosas concretas”, en las novelas de Viñas se percibe una laboriosa atención a las palabras concretas. El lenguaje no se torna transparente en nombre del predominio de la función referencial; por el contrario, el lenguaje es un espacio de detención, un lugar donde los personajes, o el narrador, y eventualmente el lector, se demoran, se traban o al que tienen que volver. (Kohan, 2004, p. 263).

Viñas hace visible el lenguaje, lo densifica al extremo, lo violenta y lo crispa, lo ubica en las antípodas del discurso llano del realismo tradicional, que apela a la economía del lenguaje y es más proclive a considerar la *transparencia* de las palabras, a través de las cuales podríamos acceder a los hechos concretos. Viñas, en cambio, se queda en las palabras, parece que se regodea con ellas, las merodea, las roza. Las mira de lejos y después de cerca. El lenguaje en Viñas muchas veces, incluso, hace olvidar el referente, pues nos quedamos simplemente en él.

Una de las consecuencias de esto es una tendencia a la escritura hipotáctica. Si bien toda la obra de Viñas presenta ejemplos al respecto, la novela

más evidente para graficarla es *Cosas concretas*, donde el autor forja párrafos de hasta cuatro o cinco páginas (incluso algunos apartados constan solamente de un extensísimo y complejo párrafo que rompe totalmente la sintaxis). Viñas lleva el lenguaje al extremo, lo insta a decirlo todo, tal como el escritor que protagoniza su cuento “Las malas costumbres”: “Quiero decir todo, me repetía “Todo”: exprimirme como una naranja, chuparme, darme vuelta como un guante y arrancarme con los dientes el resto de la pulpa.” (Viñas, 1963, p. 25).

Y para decirlo todo, las palabras son tomadas como objetos: “contar era tocar” (Viñas, 1976, p. 17) se dirá en *Los dueños de la tierra*, y en *Los años despiadados* Rube fija su atención en la inscripción que presenta una de las valijas de su madre: “*Madrid-San Sebast.* La te estaba raspada, pero Rube adivinaba el borde del mar, alegre mar.” (Viñas, 1967, p. 11). Las palabras ya no sólo van hacia lo concreto, sino que *son* cosas concretas que se tocan, se raspan, se buscan, se pierden, se poseen o no se poseen. Son palpables. Toman *cuerpo* y, al ser a la vez referentes y materia de un punto de vista ya resquebrajado, son abordadas desde distintas perspectivas por los personajes y reasumen así su polisemia.

El engrosamiento del espesor textual, la mayor densidad que adquieren las palabras, que en una primera lectura podría parecer que *aparta* al texto del referente extratextual que guía a gran parte del discurso realista, terminaría en realidad *aproximándolo* gracias a la nitidez y la contundencia del detallismo y a la capacidad de las palabras por significar, asumiendo en cada caso un sentido concreto dependiente de aquello a lo que refieren. O sea, *asumiendo su contorno*:

Viñas escribe, por ejemplo, “lo metieron en ese galpón” y no en “el” o en “un” galpón; o: “Esa estancia quedaba cerca de Paso Ibañez”: o “esos tres pones seguían allí impávidos, delante de ese cerco de calafate, y al fondo se alzaba ese cielo inmenso”. Dice “ese”, “esa”, “esos”; no “el”, “la”, “los”, “un”, “una” “unos”; y no porque se trate de elementos ya mencionados en el texto: la deixis no es interna; por el contrario, intenta subrayar la capacidad de las palabras para señalar o indicar algo fuera del texto. En la base de tal afán está la idea de que las palabras pueden señalar (como los deícticos, como si todas las palabras

fueran deícticos) las cosas hasta alcanzarlas. (Kohan, 2004, p. 259).

Por eso, en contraposición con la postura de Portantiero, que destaca la *capacidad narrativa* de Viñas, Kohan postula que es la descripción una de las principales características del autor. La descripción detiene continuamente los relatos con una minuciosidad extrema. Se describen fisonomías, ambientes, se da lugar a los pensamientos de los personajes, interrumpiéndose continuamente el hilo del relato, que se pierde en una maraña de comentarios y digresiones.

Es cierto que en reiteradas ocasiones los personajes de Viñas se pasan páginas intentando dar con una palabra o frase exacta para señalar un lugar, un suceso o una sensación, y que generalmente, la encuentran. Pero también resulta notorio el carácter problemático que esto implica, pues las palabras muchas veces no terminan de definir a las cosas y el narrador debe contentarse con aproximaciones, por eso uno de los giros expresivos más utilizados por Viñas es el “como si”:

Encima de una mula, a pocos metros de él, balanceándose parece secarse la nariz a cada paso del animal o exprimirse la cara para extraerle cualquier líquido que tuviese dentro como si toda la cabeza se le hubiera convertido en una fruta (...) Los cascos que raspan ese borde cautelosa pero desdeñosamente y que él mira hacia abajo sin ver el valle y a gatas el fondo; sólo por encima de las nubes las copas de algunos arbustos brotan como un estallido negro. (Viñas, 1968, pp. 74-75).

Por momentos las descripciones se aproximan, dan una idea de lo que las cosas parecieran ser pero no son del todo certeras, dicen lo que el personaje *parece*, lo que su cabeza o las copas de los arbustos *podrían semejar*. Las palabras representan cosas concretas, son cosas concretas, pero no siempre, o por lo menos, no todas las veces. Viñas nos deja la duda, presenta la potencialidad y las limitaciones de las palabras para acceder al conocimiento de lo real, problematiza la capacidad referencial del lenguaje.

La complejidad de la obra de Viñas es algo en lo que la crítica coincide, y es por eso que, también junto con la tendencia a la hipotaxis y el espesor textual de sus textos, el coloquialismo y el uso de diversos registros en una misma obra es otra de sus características primordiales.

Si su lenguaje es elaborado técnicamente es también porque cada personaje habla de acuerdo con su condición –el ciclista Beto en *Dar la cara* por ejemplo, se expresa en forma diferente al novel cineasta Mariano y al futuro abogado Bernardo-, y el propio narrador suele utilizar por momento frases coloquiales tomadas de los personajes, que pueden llevar incluso a la deformación de palabras para adecuarlas a su sonido fonético. El coloquialismo –con sus necesarias repeticiones de palabras, sus interrupciones sintácticas, sus repreguntas, sus malentendidos- fomenta el espesor textual, aporta su grano de arena a la complejidad narrativa y genera, a su vez, una escritura que se va conformando por adición, pues las palabras se suman mediante reiteraciones o a través de la profusa utilización del nexos coordinante “y” o la conjunción “por”:

“No, Beto, de ninguna manera Beto, yo solo, yo el único, qué se me va a poner a la par”, y Beto sentía el jadeo de ese Yorné y la gran puta madre y los ojos llenos de lágrimas y esto es por hacerte el loco, la tenés merecida –y la máquina de Yorné se le había puesto a la par –¡A la rueda van Cattani y Yorné!... Rueda con rueda señores y señoras– y los árboles de la pista giraban y las ruedas y los gritos de los costados y allá al fondo después de esa vuelta, el trapo largo con *Llegada* y hormigas que corrían hacia su bicicleta, hacia ese Yorné que se embalaba echando el cuerpo sobre el manubrio y me gana, guacho, me va a ganar, y no doy más y tener que dar más, hormigas y el sol y *Llegada*. Y me ganó. –¡Ganó Yorné, señores y señoras!... ¡Ganó Yorné por media rueda, señores y señoras! – y las hormigas se le echaban encima, frotándose con su sudor, pero más sobre el otro, y Beto tuvo que seguir hasta el fondo de la pista para detener su máquina. (Viñas, 1965, pp. 161-162).

Este fragmento sirve de ejemplo para dar cuenta del problema del narrador, del estilo indirecto libre, del monólogo interior o de la utilización de

deícticos que hemos mencionado, pero también ofrece una muestra sobre el coloquialismo de esta escritura.

En esta breve escena aparecen tres voces diferentes: Al comienzo y entre comillas, el pensamiento de Beto, que luego se funde con el relato del narrador. Si queda claro en un comienzo que Beto está pensando en la cercanía de Yorné, ya no se sabe quién es el que dice “la gran puta madre, los ojos llenos de lágrimas y esto es por hacerte el loco”. A su vez, los que giran en el velódromo ya no son los ciclistas, sino “los árboles”, asumiendo el narrador el punto de vista del personaje, pero siempre sosteniendo la tercera persona. Cuenta desde afuera cómo se ve la situación desde adentro del velódromo, porque sigue siendo “su bicicleta” –la de Beto– la que está compitiendo palmo a palmo con su perseguidor. Por esto, luego, el pensamiento de Beto ya aparece sin comillas “me gana, guacho, me va a ganar”. Finalmente, surge sin previo aviso el relato del locutor que señala que el que ganó fue Yorné.

Pero también es Beto quien repite su propio nombre al comienzo de la cita –“No, Beto, de ninguna manera Beto”, en un claro uso del registro coloquial, el mismo registro que asumirá el narrador con los innumerables nexos coordinantes “y” a través de los que estructura el fragmento y que en esta breve cita son nada menos que dieciocho.

En conclusión, la utilización de determinados procedimientos de escritura distancia a esta literatura del realismo tradicional, tendiente a mostrar los hechos en forma más directa. Viñas parece decirnos que un texto realista, si debe ir en busca de la verdad, tiene que comenzar asumiéndose y problematizándose como tal, es decir, como texto. Mostrar el artificio. Si miente su condición, qué quedará para su referente...

Todo esto permite ubicar a Viñas dentro de una línea de renovación del realismo en nuestro país, en la que también pueden incluirse otros narradores contemporáneos de la denominada generación del '60 que sostenían que a cada nueva época le corresponden nuevas formas de expresión. Es decir, que los procedimientos y las técnicas son históricas, por lo que las transgresiones y las

modificaciones formales no implican necesariamente un alejamiento del realismo, sino una nueva forma de percepción y de representación de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosti, H.** (1963): *Defensa del realismo*, Buenos Aires, Lautaro.
- Brecht, B.** (1973): *Sobre el compromiso en literatura y en arte*, Barcelona, Península.
- Kohan, M.** (2004): "La novela como intervención crítica: David Viñas" en Sylvia Saítta (Directora), *El oficio se afirma*, Tomo IX de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, pp. 253 a 271.
- Lukács, G.** (1966): *Problemas del realismo*. México, FCE.
- Portantiero, J. C.** (1961): *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Proción.
- Roca, P.** (2007): *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, Buenos Aires, Biblos.
- Valverde, E.** (1989): *David Viñas: En busca de una síntesis de la historia argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, Buenos Aires.
- Viñas, D.** (1956): *Los años despiadados*, Buenos Aires, Letras Universitarias.
- (1963): *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Editorial Jamcana. ----
- (1966): *En la semana trágica*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- (1968): *Hombres de a caballo*, Buenos Aires, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (1969): *Cosas concretas*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (1971): *Jauría*, Buenos Aires, Granica.
- (1975): *Cayó sobre su Rostro*, Buenos Aires, Siglo XX.
- (1975): *Dar la cara*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX.
- (1976): *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires, Eudeba.
- (1979): *Cuerpo a Cuerpo*, México, Siglo XXI.
- (1981): *Un Dios Cotidiano*, Buenos Aires, CEAL.

SIGNIFICACIONES EMERGENTES EN EL ESPACIO URBANO DE SAN JUAN DE LA ÚLTIMA DÉCADA¹

Amira Cano

amiracano@hotmail.com

Ana Celina Puebla

acelinapuebla@sinectis.com.ar

Proyecto de investigación: San Juan ciudad: lenguajes y prácticas.
Significaciones emergentes en el espacio urbano de la última década

Directora: Amira Cano Ana

Co-directora: Celina Puebla

FCS – UNSJ

Palabras clave

Ciudad – lo urbano – discursos sociales – prácticas urbanas – construcción social
del sentido – marcas simbólicas

Resumen

El propósito de este proyecto es sistematizar los resultados obtenidos en investigaciones anteriores respecto de la vida urbana en San Juan y relacionarlos con lo que hoy la ciudad “es” o “significa” para sus habitantes.

Desde 1987, el equipo de investigación ha estudiado lo urbano en distintos espacios de la ciudad de San Juan con el objetivo de reconstruir el sentido de las prácticas sociales realizadas en dichos espacios y de reconocer su identidad urbana.

El presente proyecto pretende estudiar los efectos de sentido que dichas prácticas han generado en las representaciones de los sanjuaninos respecto de su ciudad, durante la última década

Para ello, mediante un enfoque metodológico cualitativo transdisciplinario, el equipo de investigación ha seleccionado los mismos espacios para analizar sus marcas simbólicas actuales y establecer una comparación con los resultados y lecturas anteriores. A partir de la aplicación de esa mirada diacrónica del fenómeno de San Juan, se analizaron las transformaciones producidas en el espacio urbano y particularmente, los efectos de sentido generados por ellas respecto de la significación de la ciudad para sus habitantes.

En esta comunicación se precisan algunos avances de las conclusiones de la investigación y se sintetizan los resultados del estudio de uno de los casos paradigmáticos que signan hoy la ciudad de San Juan.

* * *

1. Introducción

Nuestra comunicación pretende compartir algunos resultados de la investigación que tenemos en curso, referida a significaciones emergentes en el espacio urbano de San Juan, Argentina.

En este caso, el objetivo general ha sido interpretar los efectos de sentido que las prácticas urbanas de la última década han generado en los sanjuaninos respecto de su ciudad.

Durante el proceso de investigación fuimos trabajando en el logro de los siguientes objetivos específicos: describir las marcas simbólicas de la ciudad de San Juan en la primera década del siglo XXI; identificar los lenguajes y las prácticas con las que se construyen dichas marcas simbólicas; investigar y registrar cuáles son las prácticas urbanas en San Juan; realizar una mirada retrospectiva de los rasgos identitarios de la urbanidad de San Juan desde 1987 a la fecha, a partir de investigaciones realizadas por el equipo; analizar las

transformaciones en el espacio urbano e interpretar sus efectos de sentido en los sanjuaninos.

Metodológicamente, nuestro grupo de investigación ha privilegiado el enfoque sociosemiótico (a partir de Verón y su semiosis social, de Armando Silva y sus imaginarios urbanos), pero ha integrado miradas del psicoanálisis lacaniano y perspectivas de los estudios culturales (como Grimson² y Restrepo en sus teorías sobre el contextualismo radical), con el propósito de construir una ruta de abordaje interdisciplinario para analizar los discursos sociales de San Juan.

Para ello, la concepción de Rossana Reguillo respecto del método ha constituido un encuadre que, a nuestro juicio ha legitimado nuestro intento. Al respecto, entendemos la cuestión del método como construcción, como proceso.³

Adoptando este posicionamiento, la pregunta metodológica que orientó nuestro trabajo estuvo centrada en los discursos sociales a través de los cuales se construyen las significaciones de la ciudad y la relación que esta construcción discursiva mantiene con las posibles decisiones y compromisos de la praxis real de los actores sociales.

2. Desarrollo

Leer semióticamente nuestra ciudad y atravesar sus tramas urbanas nos llevó al intento de adquirir la competencia de la mirada del “extranjero” mientras conservábamos al mismo tiempo el saber del habitante nativo que, en tanto sanjuaninos, poseíamos por historias de vida.

Así, en este trabajo revisamos las lecturas de estudios anteriores y las comparamos con la que el San Juan de hoy nos permite realizar. Observamos que los espacios urbanos (tanto desde lo físico construido como desde las prácticas sociales de sus habitantes) fueron desplazándose y generando nuevos escenarios en una ciudad que se convertía en varias ciudades en diálogo, convivencia y conflictos, dando lugar a espacios de fronteras e intersecciones, entre las cuales surgían lo que hemos dado en llamar nuevos polos urbanos. El resultado es una ciudad fragmentada, difusa, en proceso de una nueva configuración.

Durante el recorrido de nuestras investigaciones a lo largo de varios años y siguiendo básicamente la propuesta teórico-metodológica de Armando Silva, respecto de los imaginarios urbanos, hemos encontrado múltiples ciudades al interior de San Juan, tantas como las imaginadas por sus habitantes: comercial, institucional o civil, residencial y lúdica, es decir, la ciudad del intercambio social y del placer, así como las ciudades de los jóvenes y de los adultos. Todas y cada una de ellas, fantaseadas por sus usuarios, diferentes según la edad, las actividades o el género de estos, fueron generando la posibilidad de nuevos croquis urbanos.

Lo dicho significa que nuestras ciudades encierran otras ciudades entre las cuales hemos intentado encontrar aquellos rasgos, huellas o signos que les permiten ser reconocidas a todas y a cada una de ellas como partes de lo que visualizamos como San Juan.

¿Cuáles son las significaciones emergentes en esta última década?

El San Juan de hoy muestra marcas en las que se evidencia: por un lado su transformación y por el otro, la conservación y refuerzo de su identidad histórica.

En el primer caso: la transformación de la ciudad, citamos el desarrollo de nuevos espacios que, desde lo físico construido, han generado otros centros de prácticas sociales, a los que hemos denominado nuevos polos urbanos.

Reconocemos como tales a los siguientes (nombrados a partir del objeto semiótico más visible): Centro Cívico (corredor que incluye predio ferial, centro de convenciones A. Conte Grand, Estación San Martín), calle del Bono, Av Libertador (restaurantes, confiterías y pubs, centro comercial), Plaza 25 (confiterías, bancos, centro comercial, vendedores ambulantes y artesanos, la Peatonal, Teatro Municipal), Parque de Mayo (alrededores, Auditorio, paseo de los artesanos, feria de las pulgas, feria alternativa), Casino de San Juan (hotel Del Bono Park, centro de compras, barrios aledaños con centros comerciales propios), Libertador (Patio Alvear, Lib y del Bono).

Estos polos urbanos han surgido como resultado de factores tales como la transformación en lo físico construido (por la construcción de numerosos edificios altos (en relación con la media permitida por Planeamiento Urbano de

San Juan), la expansión de la vida cotidiana sanjuanina (como se advierte en: exposiciones de actividades artísticas en espacios tradicionales y alternativos, incremento de propuestas deportivas y recreativas para distintos rangos etarios, nuevos centros de interacción social) y la autopercepción de San Juan como destino turístico.(mayor visibilización de la provincia e incremento de las ofertas de hoteles, hostel y apart hotel, departamentos en alquiler).

En el segundo, referido a la conservación de la memoria urbana, mencionamos: la puesta en valor de espacios públicos, resignificados a partir de su historia como escenarios de prácticas simbólicas: plazas 25, Laprida, Irigoyen (en el microcentro); uso naturalizado de la Peatonal, Parque de Mayo, plazoleta España y revalorización de lugares históricos: Casa de Sarmiento, Museo de la Memoria, Llama Votiva, y plazas de distritos periurbanos como Trinidad o Concepción.

Un caso paradigmático

De la síntesis anterior, seleccionamos uno de los casos para ejemplificar nuestro trabajo. Este es el que se refiere al Centro Cívico de la provincia de San Juan, edificio que concentra la actividad del Poder Ejecutivo, cuya gestación duró más de 60 años y cuya existencia imaginaria acompañó a los sanjuaninos con el vaivén de la fuerza de los hechos y de los sentimientos y pasiones de los ciudadanos.

Para abordar las significaciones de este espacio emblemático, hicimos el análisis de discursos sociales (oficiales, mediáticos y de los ciudadanos adultos y jóvenes) a lo largo de un eje temporal que se inicia a partir de 1946, continúa durante las distintas etapas de construcción del Centro Cívico y paralización de sus obras y culmina en la actualidad con su inauguración y puesta en funcionamiento. *Si bien nos interesaba la metamorfosis urbana de la última década, no podíamos dejar de buscar en los nodos más significativos las raíces contextuales de su emergencia y transformación.*

Identificamos las etapas de este proceso con pares de nombres con los que, desde las esferas oficiales y ciudadanas identificaron su sentido a través del tiempo.

Proyecto / baldío: (1944/1973) En un primer momento de su historia, (gestado como consecuencia del terremoto del 1944) el Centro Cívico no tenía existencia real ni simbólica. Era la nada, apenas diseñado en un proyecto lejano, escondido en alguna oficina gubernamental. No importaba su invisibilidad y no hacían falta nombres propios para signarlo.

Promesa / fantasma: (1973/2005) En una segunda etapa, cuando empieza su construcción y se inmoviliza a la altura de los andamios, su incompletud genera metáforas que descubren recelo, insatisfacción, temor, inestabilidad, incredulidad, desesperanza, oscuridad, inseguridad, opacidad, inactividad, frustración, por parte de la ciudadanía que se siente en el espacio de lo ajeno, del no poder y que, cuando puede transformar en nombre lo que le duele, deposita en esa construcción inacabada sus sentimientos y su percepción (quizás imaginaria) del poder oficial. Este responde con promesas, con nuevos proyectos que proponen otros destinos al edificio: hotel, casino, centro de salud, y con nuevas promesas respecto de su finalización. Pero la fuerza de los hechos demuestra que “no se puede”. Y los discursos de ambos espacios públicos, aunque divergentes en su forma, significan lo mismo.

Promesa cumplida / Centro Cívico (2005/2009) Finalmente llega la tercera fase del proceso, que, aunque es la última de su construcción, inaugura una primera etapa en la vida de la ciudad. Nace el Centro Cívico. (nombre que desplaza a lo que anteriormente se denominaba “Casa de Gobierno”). Y se lo designa con su nombre propio, desde todos los ámbitos que lo refieren, sean oficiales, mediáticos o populares. En esa denominación y en las prácticas urbanas a que da lugar en sus espacios, descubrimos la presencia de los sentidos opuestos

a los señalados anteriormente: valor, satisfacción, estabilidad, seguridad, actividad, confianza, transparencia, unidad, solidaridad, y sobre todo, responsabilidad colectiva respecto de lo que “se puede hacer y se hace” en la ciudad. Otra vez es el lenguaje quien expresa la significación de lo urbano y lo hace en la voz del gobernador de la provincia, quien, en la inauguración de los tramos finales de la obra, repite: “los sanjuaninos lo hicimos”.

Y ese nuevo polo urbano que ha generado el Centro Cívico es ahora, por la fuerza de los hechos y de sus nombres, otra de las ciudades imaginarias de San Juan y pertenece a todos sus ciudadanos”. El Centro Cívico se ha convertido en el punto de sutura de uno de los nuevos polos urbanos en desarrollo creciente. Respecto de este nuevo polo urbano, cabe hacer una breve mención sobre el marco sociopolítico en el que se fue construyendo, reflexión desarrollada fuera de esta ponencia.

Cada una de las etapas de la construcción del Centro Cívico, coincide con las transformaciones de los modelos hegemónicos en América Latina, y, en especial en nuestro país. La primera responde al keynesianismo en el que, tanto la participación política de los ciudadanos como la intervención del Estado, eran altamente valorizadas. La segunda etapa coincide con el momento de la consolidación del modelo neoliberal, la retracción del papel del Estado y la desacreditación de lo político en sus diversas manifestaciones. La tercera concuerda con un momento histórico en el que se revalorizan tanto la intervención estatal como la participación política de la ciudadanía.

3. Conclusiones

Habiendo tomado el Centro Cívico como caso paradigmático de las significaciones emergentes en San Juan durante la última década, cabe cerrar esta comunicación con una mirada al nuevo diseño de los croquis urbanos de la ciudad., cuyas formas y estilos de vida urbana permiten describirla como ciudad moderna que se está transformando en una urbe difusa y fragmentada aún cuando conserva los rasgos de su identidad fundacional. Advertimos en esta afirmación

un claro contraste con el diseño de la primera reconstrucción: después del terremoto de 1944, fue levantada siguiendo un modelo de tipo “racional”, “cuadrático”, con formas que respondían al estilo de esa década y expresaban una iconicidad ordenadora de la vida social. Cabe pensar en una relación entre los modos de vida impuestos por esos diseños y la ideología oficial.

Hoy, en nuestro estudio, encontramos numerosos polos urbanos que han producido una ruptura de la imagen tradicional: trama limitada por las cuatro avenidas céntricas, y, en consecuencia, han generado una ciudad abierta, compleja y difusa con nuevos bordes a construir alrededor de estos microcentros inacabados, que están marcados por la indeterminación de lo que hoy es para cada habitante “su ciudad”. Sin embargo, y a pesar de esa complejidad, lo físico construido y las prácticas sociales de los sujetos han confluído para crear simbólicamente una ciudad que todos compartimos. La revalorización de la memoria, presente en los índices históricos y en el lenguaje que los nombra, nos reúne alrededor de esos signos identitarios de la ciudad de San Juan. Afirmamos así que en la lectura de lo que es lo urbano hoy está la presencia de lo posible en construcción.

BIBLIOGRAFÍA

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (2005) *Encuentros y desencuentros entre adolescentes y adultos en el escenario educativo de San Juan*, Informe final de investigación 2003-2005, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (2003) *Nuevos modos de significar el habitar* Informe final de investigación 2000-2003, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (1998), *San Juan, ciudad en el siglo XXI. Construcción simbólica desde los discursos de los adolescentes de hoy*

Informe final de investigación 1997-1998, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (1996), *Resignificación de los espacios urbanos. Focalización en el universo semiótico de los adolescentes*, Informe final de investigación 1995-1996, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (1989) *Protocolos urbanos como prácticas significantes de interacción social*, Informe final de investigación 1987-1989, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (2001), *Adolescer urbano. Resignificación de espacios en la ciudad de San Juan* San Juan, Ediciones. FACSO-UNSJ.

Grimson, Alejandro (2000). “Interculturalidad y Comunicación” en *Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación*; Bogotá, Grupo Editorial Norma.

Lacan, J. (1992). *El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Lacan, J. (1991). *El Seminario. Libro 20*, Buenos Aires. Editorial Paidós.

Lotman, Iuri, (1998), *La semiosfera. T.II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Valencia, Edit. Frónesis. Cátedra, Universitat de Valencia.

Mangieri, Rocco (2006), “Lector in urbis: espacio urbano y estrategias narrativas” en *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Miller, J. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Ortiz, Renato (1997), *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial.

Reguillo C., Rossana (1996), *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*, México, Editorial Univ. Iberoamericana.

Silva, Armando. (1994). *Imaginario urbano. Bogotá y San pablo: cultura y comunicación urbana en América Latina.* Colombia, Tercer Mundo Editores.

Silva, Armando (1987), *Punto de vista ciudadano*, Bogotá, Edic.del Inst. Caro y Cuervo.

Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*, Barcelona, Editorial. Gedisa.

NOTAS

¹ Esta ponencia forma parte del proyecto de investigación en curso, titulado “San Juan ciudad: lenguajes y prácticas. Significaciones emergentes en el espacio urbano de la última década”, aprobado y subsidiado por CICTCA-UNSJ, dirigido por Amira Cano, codirigido por Ana Celina Puebla e integrado por Juan Angel Villa, en el marco del GEICOM-Depto de Ciencias de la Comunicación, FACSO-UNSJ.

² Según Alejandro Grimson² el término “relación” es un concepto que permite comprender el mundo actual en torno a grupos, sociedades y culturas; relación en sus múltiples formas: contacto, alianza, sometimiento, conflicto, exterminio. *Este carácter relacional y su carácter histórico son las características fundamentales en todo proceso de identificación cultural. En consonancia con ello, ningún grupo o persona tiene una identidad en el sentido de una esencia. Para constituir un “nosotros” debemos estar en relación con un “otro” diferente. Y ese nos/otros es el resultado de un proceso histórico, sujeto a transformaciones.* Esa “relación” es la que se ha dado en la ciudad de San Juan enmarcada en la construcción edilicia y la dimensión política en torno a las distintas concepciones del papel del Estado en América Latina por un lado; y por el otro, la emergencia de diversidades culturales.

³ *La dificultad fundamental cuando se da cuenta de los caminos recorridos para construir conocimiento acerca de un objeto social, estriba en darle un efecto de continuidad a un conjunto de actividades, tareas, procedimientos que son realizados en un movimiento de zig zag, en donde se avanza, se regresa, se afina y se vuelve a avanzar. La metodología - los caminos usados, las rutas definidas- es siempre el resultado de múltiples movimientos. Es proceso y no estado; es aprendizaje y no respuesta; es búsqueda y no receta y es ante todo, la explicitación de la relación entre el sujeto que conoce y el sujeto-objeto que es conocido: darle forma a la pregunta de cómo se deja aprehender el objeto de estudio.*

La metodología es un proceso de transformación de la realidad en datos aprehensibles y cognoscibles, que busca volver inteligible un objeto de estudio.(Reguillo,1996: 93)

LA SEMIÓTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPECTÁCULO INTERDISCIPLINARIO.

Benito Cañada Rangel.

bcanadamx@yahoo.com

Proyecto de investigación: La Semiótica en la construcción del espectáculo interdisciplinario.

Director: Dr. Benito Cañada Rangel.

Universidad Autónoma de Querétaro

Palabras clave

Semiótica – teatro – interdisciplinar – espectáculo – dramaturgia escénica – espectador – arte y sociedad

Resumen

El arte escénico es por naturaleza la fusión de muchas disciplinas, de muchas manifestaciones artísticas (danza, música, imagen, movimiento, escultura, pintura, teatro, pantomima, expresión corporal, acción, diseño: espacial, escenográfico, de vestuario, de maquillaje, lumínico), lo que ha hecho que el estudio semiótico sea muy complejo, máxime que cada disciplina exige en individual un estudio profundo, y al ser parte de una puesta en escena tiene la complicación de que todas enfocan sus códigos (signos, significados y significantes) para satisfacer un mismo fin y objetivo.

El estudio especializado de la semiótica permite entender y lograr una coherencia en las propuestas escénicas al integrar y fortalecer el manejo de los semas, permitiendo que el espectador los decodifique y entienda con mayor claridad el mensaje que se desea transmitir, fortaleciendo el impacto y la labor social del arte.

El método a seguir en la investigación será la segmentación de las partes para tener un mejor acercamiento al tema de investigación, partiendo de los planteamientos teóricos fundamentales, de los grandes estudiosos de la semiótica: Humberto Eco, Tadeusz Kowzan, Maco de Marinis, Anne Ubersfeld, Eugenio Barba entre otros:

Lo que se ve: escenografía, vestuario, iluminación, utilería, acción y movimiento escénico, espacio escénico, etc.

Lo que se oye: sonidos, ruidos, música, voz, etc.

Lo que se siente: la generación interna de la emotividad dentro del espectáculo y la generada por apreciación en el espectador, la atmosfera, texturas, luz, sombra y todo lo que envuelve el espectáculo, esto es, el placer estético en la creación y percepción del arte escénico.

* * *

El arte escénico es por naturaleza la fusión de múltiples disciplinas, de muchas manifestaciones artísticas (danza, música, imagen, movimiento, escultura, pintura, teatro, pantomima, expresión corporal, literatura, acción; de diseño: espacial, escenográfico, de vestuario, de maquillaje, lumínico), lo que ha hecho que el estudio semiótico sea muy complejo, máxime que cada disciplina exige, en individual, un estudio profundo, y al ser parte de una puesta en escena tiene la complicación de que todas deben enfocar sus códigos (signos, significados y significantes) para satisfacer un mismo fin y objetivo, la propuesta estética y la dramaturgia escénica.

Es por ello que la presente investigación se desarrolla en cuatro líneas:

Una, realizado por la Dra. en Teatro Rebeca Ivonne Ruiz Padilla, sobre el Estudio Antropológico de Teatro desde dos grandes áreas, la histórica – antropológica que nos permite situar el teatro en su momento histórico, social, humano y el estudio del hombre en el fenómeno de la representación.

Dos, realizado por la Mtra. en Ciencias María de los Ángeles Aguilar San Román, referente al Estudio de lo que se escucha, en específico la Música dentro de la escena y su significación.

Tres, realizado por la Maestra en Arte Ana Cristina Medellín Gómez, la Semiótica del Cuerpo en Movimiento, quien también participa en ésta mesa presentando parte de su trabajo de investigación.

Cuatro, realizado por el Dr. en Teatro Benito Cañada Rangel, el estudio semiótico del texto dramático y de la dramaturgia escénica, sobre lo cual versará mi ponencia.

El estudio semiótico del texto dramático permite entender y lograr una coherencia en las propuestas escénicas al integrar, fortalecer y unificar el manejo de los semas, los signos de la representación, permitiendo que el espectador los decodifique y entienda con mayor claridad el mensaje que se desea transmitir, fortaleciendo el impacto y la labor social del arte.

El método a seguir en la investigación será la segmentación de las partes para tener un mejor acercamiento al tema, sin olvidar que partimos del texto dramático (fuente de toda la información), pero siempre visualizándolo como un texto espectacular; partiendo de los planteamientos teóricos fundamentales de grandes estudiosos de la semiótica como son: Humberto Eco, Tadeusz Kowzan, Maco de Marinis, Anne Ubersfeld, Eugenio Barba, Juan Antonio Hormigón, Ma. del Carmen Bobes, entre otros.

Apoyando y fundamentando la investigación en el cuadro de códigos teatrales de Tadeusz Kowzan¹ y de la investigación doctoral del que escribe², planteamos dos grandes líneas, los signos verbales y signos escénicos:

SIGNOS VERBALES: Las palabras o lenguaje que utilizan los personajes; el estudio partirá desde el texto dramático (realizado por un dramaturgo o en creación colectiva), escrito en diálogos para ser representado, hasta su ejecución, pronunciado por actores que interpretan los personajes; *“Los diálogos pasaran al escenario en su forma oral y se realizarán con todo el entorno paralingüístico que exige: tono, ritmo, timbre, gestos, movimientos, expresión corporal, etc.*

Según requiere la intención que el texto les da y que en la representación se conserva”³

SIGNOS ESCÉNICOS PROPIOS DE LA REPRESENTACIÓN: dados éstos de forma explícita en las didascalias⁴ o implícita en la trama de la obra; esto quiere decir que la obra nos permite ver dos realidades:

- a) Lo que se escucha.
- b) Lo que se ve.

POR LO QUE SE ESCUCHA: Tenemos *“el diálogo escrito se realiza en la representación oralmente en simultaneidad con otros signos exigidos por el mismo diálogo (sistema paralingüístico, sistema gestual) o denotado por las acotaciones del texto escrito.”⁵* Es decir, los diálogos de los personajes son respaldados con todo lo que se ve; nos cuentan la historia; también, se manejan otros signos sonoros que nos son las voces de los personajes los podemos denotar como sonidos de apoyo o ambientales, sean estos:

Música, efectos o ruidos,

Los ruidos, las formulas de entrada y despedida de una conversación, están en el diálogo dramático como “ruidos” por lo que se refiere a su unidad semántica; sin embargo pueden ser signos pragmáticos que remiten a usos y costumbres de determinadas clases sociales o de época y pueden interpretarse en ese marco como signos de la situación social de los personajes o de su forma de respeto a los demás, de su estado de ánimo, y además pueden ser signos demarcativos del texto.”⁶

Debemos considerar y estudiar los propios sonidos ambientales, situacionales (desde el trinar de un ave, el rechinido de la puerta o del piso, música de piano, el timbre de la puerta o el latido del corazón) y todos aquellos que de manera auditiva pueda vestir la escena, todo lo que podamos considerar como signos auditivos.

POR LO QUE SE VE: tenemos al actor, con todo su trabajo gestual y movimiento en escena: el escenario; la escenografía; iluminación; vestuario y utilería; maquillaje; acción y movimiento escénico; mímica, gesto, espacio

escénico, etc., en términos muy generales todo lo que ve el público desde su llegada al Teatro.

La representación se confía a una lista de diferentes productores de sentido: el actor, el escenógrafo, el técnico de la luz, etc., y cada uno construye su texto, mientras que el director controla la unidad general. ... Los signos no codificados (como es el caso generalmente de la luz y del decorado, o los signos que emite desde su cuerpo el actor: gestos, movimientos, etc., se semantizan, por lo general, en relación a un conjunto que tiene un sentido, activando las posibilidades metonímicas, sinecdóticas o metafóricas⁷ que tienen. El texto totalizante que presenta un director en cada puesta en escena es el resultado de jerarquizar en una unidad coherente todos los “textos” (o sistemas de signos, o signos circunstanciales) parciales.⁸

Diferimos en parte de lo dicho por Bobes en cuanto a la no codificación de la luz y el decorado, ya que es parte de la labor integradora del director, orquestador de la interdisciplinariedad del teatro, codificar; para lograr una dramaturgia escénica en torno a su concepción estética; consideramos que el elemento más difícil de controlar, que a su vez es el más importante es: el actor, quién, en su calidad de ser humano, es perfectible, es falible y dependemos de su capacidad para entender el concepto de director, decodificarlo; al “lograrlo” él deberá codificar un sinfín de variables para transmitir, interpretar su rol al receptor final, el público. En la formación que se les da a los alumnos, se les imparte básicamente dos técnicas o métodos interpretativos, el Vivencial (sistema de acciones físicas de Stanislavsky) y el Formal o Biomecánico del que es precursor Meyerhold y hoy día su mayor exponente es Eugenio Barba; siempre haciéndolos conscientes de que sin importar cuál camino se tome, el resultado es la caracterización interna y externa del personaje, la que se manifiesta como acciones justificadas en escena. Las acciones no son más que una rigurosa selección de signos manifestados por el actor mediante sus herramientas expresivas: su voz, su cuerpo y emociones.

El actor, al realizar el análisis semiótico tendrá que ser consciente y tomar nota de todos los signos y elementos que están presentes en el texto dramático para después poder utilizarlos en la creación del personaje, en las acciones que ejecutará en escena y en las relaciones con los demás personajes, a la hora de la representación, *“El personaje mantiene su individualidad, su modo de actuar, su manera propia de intervenir en el diálogo, pero se integra en el conjunto semiótico único de cada lectura o interpretación del texto dramático”*.⁹ Razón por la cual estamos realizando esta investigación, deseamos dar a nuestros alumnos las herramientas necesarias para su ejercicio profesional, al tiempo que debemos también hacer conscientes a los maestros que imparten las demás disciplinas, para que enfoquen su trabajo y así lograr la meta que nos permite el estudio semiótico; un factor de apoyo es la generación de líneas del conocimiento por parte del Cuerpo Académico de la Facultad de Bellas Artes.

En lo referente a la voz del actor, Pilar Bayón lo expresa de manera metafórica: *“El tono de la voz expresa la temperatura del alma”*¹⁰.

Al considerar esa temperatura y el impacto de cada elemento en el receptor vemos necesario desarrollar otra línea de trabajo y análisis en la investigación:

LO QUE SE SIENTE: la generación interna de la emotividad dentro del espectáculo y la generada por apreciación en el espectador, la atmosfera, texturas, luz, sombra y todo lo que envuelve el espectáculo, esto es, el placer estético en la creación y percepción del arte escénico.

Hormigón comenta en su libro sobre “Trabajo dramático y puesta en escénica” que el espectador es capaz de decodificar la dramaturgia escénica gracias a las capacidades de recepción del ser Humano: ve, oye y siente. Juan Antonio realiza un estudio profundo sobre el aparato y sistema sensorial¹¹, en relación a la capacidad de decodificar según su relación con los signos y la intencionalidad de éstos; favorecen estos fundamentos nuestra propuesta sobre el estudio semiótico en las áreas ya mencionadas.

La intencionalidad está propuesta en primer término por el Dramaturgo, y en segundo término por el Director de escena, con su concepción estética y en su

dramaturgia escénica; siendo ésta la que ve – vive el espectador, y es él el que decodificará la polisemia del espectáculo, con sus múltiples disciplinas amalgamadas por el fenómeno teatral – escénico.

Realizamos la investigación apoyándonos en la semiótica o semiología teatral, ya que son las técnicas o métodos que: “a la semiótica teatral *conciérne todo lo que pasa en la escena en el momento del espectáculo, es decir, todos los lenguajes de manifestación que concurren a producir sentido...*”¹² “La *semiología teatral es un método de análisis del texto y/o la representación.*”¹³

Nuestro trabajo es realizar un análisis al texto dramático desde la visión de la semiótica (lenguaje y didascalias) para seleccionar los sistemas de signos adecuados, facilitando que la dramaturgia escénica sea significativa al espectador y por lo tanto entienda el significado que hemos deseado transmitir. Proponemos que, también se realice análisis actancial, estructural y genérico para completar el estudio del texto y tener las herramientas para que cualquiera de los involucrados pueda ejecutar su trabajo de manera integral e integrada a la concepción del director; también, como ya hemos mencionado, para que sirva a los estudiantes de nuestra Licenciatura en Artes Escénicas donde formamos actores y bailarines, y tengan así, las herramientas necesarias para efectuar su trabajo de manera profesional, con mayor eficiencia y acordes a las necesidades que nos exige la escena y el público del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Bayón, Pilar. (2003.) “*Los recursos del actor en el acto didáctico*”. España. Editorial Ñaque.

Bobes Naves, Ma. Del Carmen. (1991.) “*Semiología Obra Dramática*”. Humanidades / Teoría de la crítica literaria 345. Madrid. Taurus Humanidades.

Cañada Rangel, Benito. (2006.) Tesis Doctoral: “*El Texto teatral: Acción e Improvisación en la creación del Personaje, elementos del proceso didáctico*”.

Doctorado: “Teatro, Expresión corporal y Sociedad: la investigación didáctica”.
Universidad de A Coruña, España.

Hormigón, Juan Antonio. (2008.) *“Trabajo dramático y puesta en escénica”*. Serie: teoría y práctica escénica del Teatro n° 2. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España. Tercera edición. Madrid.

Kowzan, Tadeusz. (1986) *“El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo”*, separata n° 3, Sub dirección general de Educación e Investigación Artísticas, Escuela de Arte Teatral, Biblioteca “Juan Ruiz de Alarcón”, segunda edición. México D.F.

Pavis, Patrice. (1998.) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona, España. Paidós Comunicación.

Diccionario de la lengua española, R.A.E., Vigésima segunda edición, 2001.

NOTAS

¹ Kowzan, Tadeusz. (1986) *“El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo”*: Él plantea lo que es concerniente al actor y lo que está fuera del actor.

² Cañada Rangel, Benito. (2006) *“Tesis Doctoral: “El Texto teatral: Acción e Improvisación en la creación del Personaje, elementos del proceso didáctico”*.

³ Bobes. 1991, p. 63

⁴ *“el término <indicación escénica>, mucho más utilizado en la actualidad, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este <texto secundario>*, Pavis. 1998, p. 130.

⁵ Bobes. 1991, p. 62

⁶ Bobes. 1991, p. 71

⁷ *Diccionario de la lengua española*, R.A.E., Vigésima segunda edición, 2001.

Metonimia: Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria.

Sinecdótica: Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada.

Metafóricas: Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.

⁸ Bobes. 1991, p. 71, 72

⁹ Bobes. 1991, p. 160

¹⁰ Bayón, Pilar. 2003, p. 66

¹¹ Juan Antonio Hormigón. 2008. Pg. 183 - 187.

¹² Bobes. 1991, p. 37

¹³ Pavis, P., 1998, p. 410

SOBRE UN OBJETO NO-CONSTITUIDO: LA CRÍTICA DE MEDIOS

María Fernanda Cappa

mariafernandacappa@gmail.com

Ulises Cremonte

ulicremonte@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Crítica y discursividad: la interfaz mediática

Director: Gastón Cingolani

IUNA.

Palabras clave

Crítica – medios – discursividad – objeto – metodología – meta-discurso

Resumen

Hemos encarado nuestra investigación orientada por un objeto socialmente no-constituido: la crítica de medios. La existencia de este objeto es verosímil; pero a la hora de fijar su correspondencia con productos empíricos de la discursividad mediática, todo se complica. Se discuten aquí aspectos fundamentales de las estrategias epistemológicas y metodológicas para un análisis semiótico de ciertos emergentes del sistema medios.

* * *

Para contar con una definición operativa de crítica habría que comenzar señalando que dentro del complejo dispositivo al que suele aludirse como “la crítica”, hay que distinguir, al menos: los discursos críticos, la crítica como género y la crítica como *institución*, en tanto una cierta posición enunciativa. Es útil aquí recuperar una primera distinción, propuesta por Gastón Cingolani: “la crítica

como *institución* (conjunto de operaciones a la que se remite para identificar series de prácticas, funcionamientos y sus regulaciones) y como *textualidad* (cómo género u otro conjunto textual más o menos identificable)” (Cingolani 2007: 1)

Habría además una suerte de *operación* crítica (Verón 2004) que recorre una discursividad más amplia (con diferentes formas de referencialidad, intertextualidad o metatextualidad de textos y objetos culturales diversos)” A la crítica como institución y como género se le exige, al menos, tres operaciones: observación, referenciación, evaluación (Cingolani 2008).

La pregunta sobre los vínculos entre crítica y medios de comunicación implica un necesario desglose de los conceptos implicados. Es fundamental, en primer lugar, señalar que no es suficientemente claro hablar de crítica mediática, porque las particulares relaciones de la crítica con la mediación y la mediatización son constitutivas de su funcionamiento, más que una característica puntual de un determinado tipo de crítica.

Habría que apuntar, entonces, la diferencia entre mediación y mediatización. Propone Verón:

la mediatización de la sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones. Y lo que se comienza a sospechar es que los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un “real” al que copian más o menos correctamente, sino más bien dispositivos de producción de sentido. (Verón 2001: 14).

Esto implica la transformación de instituciones, representaciones y prácticas sociales, que adquieren un nuevo modo de funcionamiento en su articulación con los medios de comunicación.

Toda crítica es mediática: la crítica sobre textos u objetos culturales es asequible a través de alguna forma particular de mediación. Es tanto un género del sistema mediático como un dispositivo de mediación en la experiencia de expectación. Es impensable el universo de la crítica sin su articulación con los medios masivos de

comunicación (exceptuando quizá algunas formas de la crítica académica). El hecho de que la crítica esté articulada de modo paradigmático con el funcionamiento de los medios permite pensar a las instituciones, los discursos y las prácticas de la crítica como un particular caso de los fenómenos de mediatización.

Esta centralidad de la crítica en la experiencia de la sociedad mediatizada contemporánea puede pensarse apelando de manera esquemática a la teoría de los sistemas de Luhman. Para él, en el fundamento de los sistemas sociales se encuentra la comunicación como operación constitutiva de la autopoiesis del sistema. De allí el lugar central de los medios masivos de comunicación en las operaciones por las que el sistema se reproduce y se diferencia del entorno, construyendo de ese modo un “real” social sobre sí mismos y sobre el mundo.

El quehacer de los media ya no se verá solamente como consecuencia de operaciones, sino como secuencia de observaciones. O todavía con más exactitud: secuencia de operaciones que observan (...) Para el segundo entendimiento, el de lo que aparece como realidad en los medios, es necesario introducir un observador de segundo orden, un observador de los observadores. (Luhman 2007: 6).

La crítica como operación mediatizada pone en escena su propio funcionamiento como dispositivo de observación de segundo orden y, aún más, la crítica que se ocupa específicamente de los medios constituye un observador de un observador de segundo orden. Cuando el dispositivo de observación se asienta visiblemente en el mismo sistema empieza a advertirse de modo más claro como un caso particular de *autorreferencia*, como vienen siendo algunos fenómenos enunciativos metadiscursivos como “el periodismo de periodistas” o la “televisión sobre televisión”.

Cuando hablamos de crítica de medios pensando ya específicamente en los casos en que ésta se ocupa puntualmente de los medios de comunicación, aún falta despejar tres alternativas, según sea el objeto de la crítica:

- el funcionamiento de los medios de comunicación en tanto tales (como fenómenos sociales),
- los discursos mediáticos en tanto tales (como discursos sociales) o
- el modo en que tales discursos mediáticos procesan la “realidad” extra-mediática.

La profusa experiencia de los programas “de archivo” (también llamados autorreferenciales o metatelevisivos) permite pensar en un modo particular en que se manifiesta la crítica de discursos mediáticos que vale la pena analizar, dada su centralidad en la grilla televisiva actual. Pero sobre el conjunto de ellos hace falta definir si están atravesados constitutivamente por una operación crítica y si el objeto de esta son los discursos como tales o los acontecimientos que esos discursos re-construyen, es decir, si se constituyen como dispositivos de observación de discursos o de acontecimientos.

Habría que establecer, inicialmente, una primera distinción, dado la profusa utilización del recurso, entre los programas que incluyen al archivo como fragmento y aquellos en los que su uso es constitutivo de la estructura general. Los primeros, como “las perlititas de Susana” o el funcionamiento de anclaje de un conflicto a través del tape en los programas de espectáculos no escapan del fenómeno de reconocimiento. De los segundos, vinculados con algún tipo de operación metadiscursiva, vale ocuparse con más detalle.

Vale mencionar como pionero un programa de crítica de la televisión conducido en 1985 Hugo Paredero y Horacio del Prado llamado *Nos estamos viendo*, pero que contaba con el impedimento legal de emitir fragmentos de material televisivo. Uno de los primeros programas en incluir fragmentos de otros programas televisivos fue *La noticia rebelde* (1986); también vale mencionar a *Siglo XX Cambalache* (1991) y a *Parece que fue ayer* (1992), aunque ambos tenían por objeto el recuerdo de acontecimientos y el material audiovisual recuperado tenía valor de documento histórico. Ya en 1994, *Perdona Nuestros*

Pecados- PNP surge como el primer antecedente directo de esta operatoria como hoy la conocemos. Vale la pena aclarar que los recordados videos de *Las patas de la mentira*, de Miguel Rodríguez Arias, tienen su primera versión televisiva en 1996.

Sobre la amplia variedad de programas “de archivo” puede intentarse una clasificación a partir de dos variables: el tipo de intertextualidad que gestionan y el tipo de operación que efectúan sobre el material recuperado.

Para la primera variable, resulta útil recuperar los tipos de *transtextualidad* propuestos por Genette: *intertextualidad* (la presencia de un texto en otro), *paratextualidad* (vínculo de un texto con sus paratextos, recuperando la propuesta de Oscar Traversa sobre el “film no fílmico” pensada aquí como “televisión no televisiva”), *metatextualidad* (“es la relación - generalmente denominada comentario- que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso; en el límite de nombrarlo”. (Genette, 1989: 10). Finalmente, cabría pensar al conjunto de programas como puesta en escena enunciativa de *hipertextualidad*, en tanto “televisión en segundo grado”.

Para la segunda variable, siguiendo el modelo propuesto en Cingolani 2008, distinguir entre operaciones de *agenda* (“la construcción de entidades y la consecuencia del espacio discursivo que alberga esas entidades”), memoria (como herramienta de referenciación y recursividad) y *opinión colectiva* (“de acuerdo al esquema de Livet, la opinión colectiva es la que se caracteriza por un conjunto de marcadores enunciativos que construyen una toma-a- cargo de la opinión no-universal y no-personal”). En esta última podría ubicarse una operación crítica como instancia de valoración “mediatizada e institucionalizada”.

Los programas “de archivo” podrían clasificarse de acuerdo con la operatoria sobre la transtextualidad privilegiada:

- Paratextualidad - Memoria: *Perdona Nuestros Pecados-PNP*, *De lo nuestro lo peor (y lo mejor)* (2007- ... Canal 13), *Nosotros también nos equivocamos* (2007-2008 Telefé).
- Paratextualidad – Agenda: el “detrás de escena”, con la construcción de un efecto de sentido de espontaneidad con el uso de cámara en mano y un tipo de plano desprolijo. El archivo de lo aparentemente no previsto como televisivo (aunque es la razón de ser de alguno de los programas satélites).
- Intertextualidad - Memoria: *Lo mejor de la tele* (1995 Telefé), *REC* (2002 Canal 9), *-Vale la pena* (2002-2005, 2009 Telefé), *Ayer te ví* (2005 Canal 9), *Archivos de América* (2007 América), *Volverte a ver* (Volver), *Rescate emotivo* (2003 Canal 13), *El podio de la tv* (2004 – 2005 – Canal 13), *Aunque usted no lo viera* (2004 -2005 – Telefe), *-América Top Ten* (2005 - 2009 América), *Ran 15* (2006 - 2009 América).
- Intertextualidad – Agenda: *RSM-El resumen de los medios* (2005-... América), *Indomables/Duro de domar* (2001- ...), *Bendita TV* (2006 - ... Canal 9), *7 en 1* (2007-... América), *Zapping* (2007- ... Telefé), *Demoliendo teles* (2010 Canal 13). Es también la operatoria de los programas de espectáculos y programas satélites de *Showmatch* y *Gran Hermano*.
- Intertextualidad - Crítica: *TVR-Televisión Registrada* (1999-...), *6-7-8* (2009- ... Canal 7).
- Metatextualidad – Crítica: Vale aclarar, en primera instancia, que representa un espacio marginal en la programación televisiva, en tanto reflexión/ crítica de medios en sentido pleno. Es más frecuente que pueda darse como operación al interior de algún programa que como propuesta de género, a la que corresponderían programas como *En el medio*, actualmente en canal Encuentro; *El lugar del medio*, conducido por Aldana Duhalde en Canal 7; *Maestros de TV*, conducido por Jorge Maestro, en Canal 7 y Canal (a), *Horizontal Vertical*, conducido por Carlos Polimeni en América o algunas temporadas de *Yo amo a la TV*. A

esta clase pertenece la primera etapa de *Gran Hermano El debate*, aunque con el correr del tiempo quedó instalado en Intertextualidad- Crítica, Intertextualidad- Agenda o incluso Paratextualidad – Memoria/Agenda.

El caso de *TVR* es interesante porque en distintos momentos acentúa diferentes operaciones. La agenda es por supuesto constitutiva del formato, pero su aporte diferencial suele ser el material de archivo que permite la referenciación y la comparación que, por lo tanto, habilita el espacio de crítica. Ni *Zapping* ni *Demoliendo teles*, sus directos competidores, retoman ese procedimiento con la misma regularidad, asentándose de modo más claro en el tipo de Intertextualidad-Agenda. Hay que aclarar que como “El primer noticiero de la televisión” no siempre su objeto es la televisión, sino que suele ser el modo en que la televisión se ocupa de procesar una cierta realidad extra-televisiva (aunque se trate de acontecimientos que deban su existencia a la propia televisión).

6-7-8, a la vez causa y consecuencia de la actual puesta en escena del cuestionamiento al sistema de medios “tradicionales” como constructores de lo “real social” es quién termina constituyéndose como caso paradigmático de un abordaje crítico de la intertextualidad que retoma en tanto discursividad mediática (no sólo televisiva).

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1964) “¿Qué es la crítica?” y “Literatura y significación”, en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 345-376.

Besteiro, J. (2008) “Los programas “autorreferenciales”: cuando el uso de archivos audiovisuales construye memoria, recuerdo y crítica de la televisión en la televisión. Un enfoque desde la semiótica”. Tesina de Grado- Inédita.

Cingolani, G. (2006) “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18. La Plata. 175-183.

(2007) “Crítica de medios: aproximaciones a la discursividad 'intra-mediática'”, presentado en XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRH – Rosario.

(2010) "Crítica de medios": agenda, memoria y opinión colectiva”, en *Revista Figuraciones. Teoría y crítica de artes*. Nº 7. IUNA.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Luhman, N. (2007) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos [1996]

Verón, E. (2001) *Espacios mentales. Efectos de agenda 2*. Barcelona, Gedisa.

-(2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.

FIGURACIONES Y ESTÉTICAS DE LA COTIDIANIDAD BLOGGER

María Fernanda Cappa

mariafernandacappa@gmail.com

Proyecto de investigación: Puesta en escena y performance cotidiana: el relato de los actores

Directora: Marita Soto

IUNA

Palabras clave

Enunciación – Blogs – Vida cotidiana – Operaciones estéticas

Resumen

La construcción hipertextual e hipervincular de la discursividad de los blogs permite identificar en los blogs personales la propuesta de un “diario íntimo” a la vez público y privado como una voluntad de registro que captura la experiencia efímera de la cotidianidad. Dos modos de cotidianidad se despliegan en la superficie textual: una cotidianidad *narrada* y una cotidianidad *vivida* según los parámetros de la virtualidad. Se trata de diferentes configuraciones estéticas y motivos temáticos de la vida cotidiana. Se explorarán los efectos de sentido producidos por estas operaciones de registro en las dimensiones de tiempo, espacio y contacto, y sus consecuencias enunciativas.

* * *

Medi@ción y Medi@tización

Como planteaba Paolo Fabbri en *El giro semiótico* recuperando a Latour, ya no existen sujetos humanos sin un vínculo constitutivo con instrumentos: “(...) todos nos expresamos gracias a los objetos que permiten manifestar o, mejor

dicho, construir nuestra subjetividad”.

Entre los instrumentos que configuran nuestra experiencia cotidiana es fundamental mencionar a los medios masivos de comunicación como dispositivos de producción y re-producción del “real social”. Apelando esquemáticamente a la teoría de los sistemas de Niklas Luhmann, en el fundamento de los sistemas sociales se encuentra la comunicación como operación constitutiva de la autopoiesis del sistema. De allí el lugar central de los medios en las operaciones por las que el sistema se reproduce y se diferencia del entorno, construyendo de ese modo un “real” social sobre sí mismo y sobre el mundo. En la sociedad contemporánea esto se trata no sólo de la intervención de los medios contribuyendo a la visibilidad de fenómenos preexistentes, sino el modo en que la existencia de los medios instituye nuevas prácticas y representaciones, ya no simplemente mediadas sino mediatizadas.

Es necesario establecer una diferencia entre mediación y mediatización. Propone Verón: “La sociedad mediatizada emerge a medida que las prácticas institucionales de una sociedad mediática se transforman en profundidad *porque existen los medios.*” (Verón: 2004). “La *mediatización* de la sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones.” (Verón 2001: 14). Esto implica la transformación de instituciones, discursos y prácticas sociales, que adquieren un nuevo modo de funcionamiento.

La dinámica propia de los *dispositivos web*¹ implica un salto de escala en esta lógica en tanto habilita nuevas formas de visibilidad de las experiencias de mediación y de mediatización preexistentes, incluyendo o al menos aludiendo a la experiencia de consumo de los medios anteriores, a la vez que crea prácticas, representaciones y discursividades nuevas.

Vale la pena recuperar, por su fecundidad en la identificación de rasgos constitutivos, las definiciones de Oscar Steimberg y Oscar Traversa sobre “nuevos fenómenos mediáticos”, que aunque escritas originalmente en 1996 para problematizar la noción de arte, pueden adaptarse perfectamente a la experiencia

actual con los llamados “nuevos medios”, esos viejos conocidos:

1. Emergencia de posiciones espectatoriales inéditas.
2. Relaciones de un nuevo tipo entre géneros altos y bajos (fracturas de los moldes de géneros en busca de la diferencia y la sorpresa en la oferta mediática).
3. Interpenetración inédita de procedimientos de un soporte a otro (“transposición de procedimientos”),
4. Generalización de los fenómenos transpositivos de unidades narrativas o dramáticas,
5. Reconocimiento del carácter complejo y cambiante de la dimensión cognitiva de los medios (potencial de producción de conocimiento de procedimientos y dispositivos; carácter de productor de acontecimientos del producto mediático, cuestionamiento del carácter de verdad de los registros mediáticos, sobre todo a partir de cambios tecnológicos de la “era digital”),
6. Reconocimiento social de nuevas figuras de operador (que difuminan la frontera entre prácticas estéticas y técnicas).
7. Protagonismo de la producción mediática en la organización tecnoeconómica (nudos vinculares de convergencia tecnológica). (Steimberg y Traversa 1997: 14-18).

Querido log: posibilidades y restricciones de los dispositivos web

Internet como entramado mediático de dispositivos técnicos² permite la difusión de discursos en un nuevo soporte, pero simultáneamente habilita el registro, la visibilización, la espectacularización y la ritualización del contacto como rasgos constitutivos de las prácticas, consumos y apropiaciones de dispositivos como el blog, el chat, o las redes sociales, claves en la experiencia actual con dispositivos web. Señalaba un artículo previo, estar conectado deja de ser una metáfora de la distopía orwelliana para acentuar los recursos y discursos del *estar en contacto* como una propuesta meta: una *puesta en escena* de la interactividad.

Si todos estos dispositivos comparten el hecho de ser *logs* (registros), esto parece hablarnos de un nuevo tipo de relación entre el inscribir y el borrar, en el cual la obsesión de permanencia y eterna disponibilidad de los textos se combina con la velocidad de la lectura. (Urresti 2001: 231)

Esta nota al pie de “La superficie blog”, de Hernán Vanoli, en el libro *Ciberculturas juveniles*, compilado por Marcelo Urresti, resulta doblemente significativa, en su sentido y en su emplazamiento. Hoy, la experiencia configurativa, la masa crítica de sentido, parece construirse en los márgenes. O dicho quizá de un modo más fuerte, los márgenes se han vuelto centro de la experiencia cotidiana.

Lo que toma la escena en los *logs* como dispositivos web es el intento de una voluntad de registro de capturar la experiencia de lo fugaz, lo efímero de la cotidianidad y volverlo siempre disponible para ser consumido. Como diarios “éxtimos” (Sibilia 2008) son sede de complejos mecanismos constructivos que articulan en la superficie textual un *fractal* de identidades narrativas con enunciación lúdica³.

Un abordaje enunciativo de la subjetividad en Internet

Guiños, juegos de identificación, trampas, complicidades entre figuras textuales que construyen narrativamente sus identidades en la frontera entre ficción y “realidad”. Valdría la pena pensar estas operaciones a partir de la propuesta de Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* del relato como forma mimética de *pre-figuración (mímesis I)*, *configuración (mímesis II)* y *refiguración (mímesis III)*; o, salvando las distancias, como plantea Paula Sibilia,

...si el yo es una ficción gramatical, un centro de gravedad narrativa, un eje móvil e inestable donde convergen todos los relatos de uno mismo, también es innegable que se trata de un tipo muy especial de ficción. Porque además de desprenderse del magma real de la propia existencia, acaba provocando un fuerte efecto en el mundo: nada menos que nuestro yo, un efecto-sujeto. (Sibilia 2008: 37).

Urdimbres de la trama de la red: quienes tienen/ leen un log no logran resistir la tentación de rescatar algo de lo que allí ocurre y otorgarle estatuto de real. A partir de un complejo contrato de lectura (Verón 2004) construido sobre indicios y sospechas da pie a la experiencia “detectivesca” de descubrir, inferir, develar, diferentes fenómenos de intertextualidad en la construcción de identidades “logger” en constante conflicto con la figura del autor “real”.

Cabe pensar en la discursividad y las prácticas de los dispositivos web como constructoras de la subjetividad contemporánea en tanto dimensión simbólica de la vida social, vivencial, generacional (como propone Leonor Arfuch en *El espacio biográfico*⁴). Un *espacio biográfico web* como registro de la cotidianidad evanescente de la sobremodernidad.

Si el *log* implica el registro de los retazos de la cotidianidad más efímera, evanescente; el “logger” es el cronista “trapero” (Benjamín) que colecciona esos fragmentos rescatados del descarte de la experiencia cotidiana y los pone a disposición para ser consumidos/compartidos. Hay en los usos del *log* una tensión entre recuerdo y memoria; una propiedad del “tiempo ahora” en el que, según Ricoeur, puede desplegarse la rememoración.

Los dispositivos web, como espacio de contacto del “entre dos” (Traversa 2007) ponen en escena simultáneamente dos tipos de mediatización, la de la experiencia cotidiana y, por ende, la de los dispositivos de construcción de la subjetividad contemporánea. Cabría intentar, como Fabbri con la retórica de las pasiones, una “microsociología” de las interacciones web a partir de su discursividad como registro de la subjetividad virtual.

Discursividad.net

Los conceptos de soporte, formato, género, tipo de texto se utilizan alternativamente para aludir al estatuto de los dispositivos web y la discursividad que habilitan. Es importante registrar que nos encontramos con un momento de clasificación social todavía tan lábil, tan balbuceante, con múltiples movimientos de imposición de clasificaciones *ad hoc*, que la voluntad taxonómica de los

nuevos productos textuales no parece provenir de la vigencia social (consecuente con un momento “post- genérico” en el consumo de discursividad) sino de los abordajes analíticos ante cierta incertidumbre de la experiencia social de consumo mediático.⁵

Para pensar en las formas de la discursividad de los dispositivos web, vale la pena recuperar una propuesta de Oscar Steimberg en *Estilo de época y comunicación mediática*: “...una operación característica de los medios electrónicos de *alto rating*: las del *salvataje mediático* de un área de textos, juegos o dispositivos de comunicación expulsados de otros espacios de intercambio social” (Steimberg, 1996:121).

Resultan especialmente significativos dos tipos de operaciones: la transposición⁶ de géneros conversacionales (que se despliegan, por ejemplo, en el chat, los foros, en distintos dispositivos de mensajería instantánea y en las redes sociales)⁷ y las de registro y exposición de la vida cotidiana.

Vida cotidiana web

La aproximación a un tipo de cotidianidad específicamente web implica, por supuesto, contar con una definición de “vida cotidiana”:

La vida cotidiana (ámbito y entorno cercano) presenta un ritmo diferente de aquello que no es cotidiano. Opera en ella un componente inercial, repetitivo, previsible. Es un siempre “durativo”. Al igual que en ese tipo de montaje cinematográfico la temporalidad es del orden del “tal vez”, “quizás”, “tal vez fue así”, “no puedo precisar cuánto tiempo duró”. En su seminario “Vida privada y Géneros de la comunicación” Oscar Steimberg define este ámbito:

“...la cotidianidad es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recomienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios”.

Tanto Oscar Steimberg como Maurizio Vitta concuerdan en una definición de vida cotidiana que no restringe su desempeño al ámbito de la vida privada sino que se extiende al ámbito público. (Soto 2007: 2)

Es posible pensar la experiencia cotidiana en los dispositivos web en dos series:

–Cotidianidad *narrada*: el modo en que en estos dispositivos se recupera *narrativamente* la experiencia de la vida cotidiana extra-mediática, *offline*, “real”, ya sea a través del relato como configuración retórica propiamente dicha o como “sedimentación narrativa”, a través de diferentes formas, géneros y estrategias discursivas (verbales o audiovisuales).

–Cotidianidad *vivida*: las prácticas sociales vinculadas a la experiencia de consumo de los dispositivos web y sus discursividades asociadas. La vida cotidiana mediática, *online*, “virtual”. Las coordenadas espacio-temporales de la *performance* de *chatear*, *postear*, *twittear*, *favear*.

Se suele afirmar que Internet anula las categorías de tiempo y espacio, proponiendo un permanente “aquí y ahora” en el que toda la información es accesible a partir de estar “conectado”. Sin embargo, lejos de haber eliminado al tiempo y al espacio como categorías rectoras, la discursividad de los dispositivos de y en Internet existe en un complejo entramado de experiencias temporales y espaciales, “navegando” una nueva geografía de metáforas espaciales, tratando de incorporar las nuevas coordenadas del espacio virtual. Pero además, más allá del ideal de velocidad que parece ser el rector de su experiencia, encuentra complejas propuestas de gestión y organización del tiempo, la memoria y el recuerdo.

Operaciones estéticas de la vida cotidiana web

Retomando la clasificación propuesta por Marita Soto en “*Performance y vida cotidiana*”, es posible identificar en los espacios de la vida cotidiana distintos tipos de objetos: artefactos con intención estética, artefactos funcionales a los que se suma una función estética, artefactos sin función estética intencional puestos en juego de manera estética. En cada caso, lo significativo es el modo en que el operador como *bricoleur* efectúa su selección y su sintaxis, mediante diferentes operaciones⁸: *Sustitución*, *Abstracción* y *estilización*, *Llenar / vaciar*, *Hacer*

discreto / continuo, Resaltar, enfatizar, quebrar / opacar, atenuar, entonar.

Operaciones de cotidianidad narrada

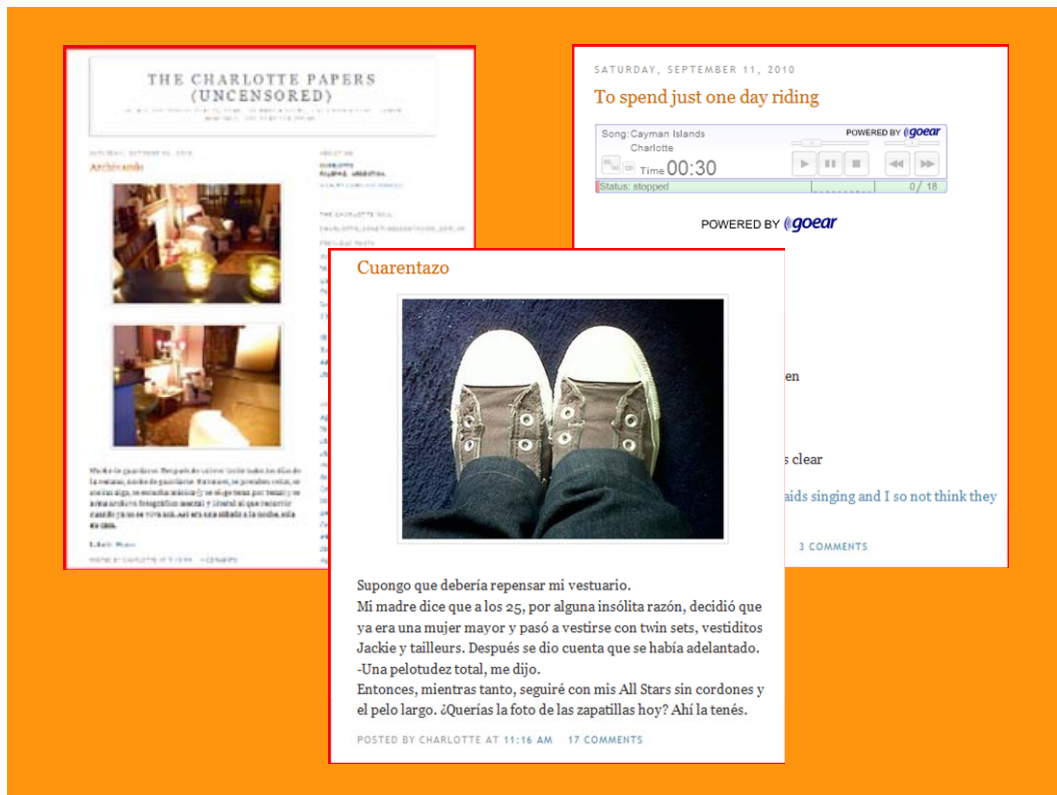
La narración de la vida cotidiana extra-mediática se lleva a cabo a partir de distintos procedimientos *retóricos*⁹, especialmente estructuras narrativas con el formato de la anécdota, el diario, el relato costumbrista (incluso grotesco) o la autobiografía, pero también diferentes moldes conversacionales (diálogos, monólogos, ¿soliloquios?); también la fotografía y el video son configuraciones importantes, a partir de su estatuto icónico-indicial (Schaeffer) con valor de testimonio. Vale la pena destacar, pensando en la estructura del relato, que el recorte de la temporalidad suele recaer en momentos fuertemente catalíticos. En su propuesta *temática* se despliegan motivos recurrentes de la vida cotidiana (del ámbito profesional-laboral-académico, la alimentación, la sexualidad, los consumos culturales, con diferentes acentuaciones de lo público, lo privado y lo íntimo). Finalmente, para plantearlo de manera esquemática, suelen caracterizarse por una enunciación cómplice con un efecto de sentido fuertemente verosimilizador.

Recuperando las operaciones estéticas propuestas, se trata de un procedimiento general de *estilización* de un fragmento que se pretende detalle, a partir del recorte con una operación combinada destinada a la vez a *resaltar* (el fragmento) y a *opacar* (su conexión con una totalidad).

Ejemplo 1: *Charlotte papers* (*Uncensored*) (www.charlottepapers.blogspot.com). Blog que puede clasificarse dentro del ¿género? personal, confesional o autobiográfico. La elección de este ejemplo se basa en la clara acentuación de la serie *narrada*, por sobre la *vivida*: lo despojado del diseño de plantilla y el uso restringido de aplicaciones y dispositivos web parecen indicar la construcción de un *marco* en el que se despliega la rememoración.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA



Operaciones de cotidianidad vivida

De las múltiples operaciones de la vida cotidiana desplegada en los dispositivos web, resulta interesante detenerse en tres casos: algunos modos de figuración del cuerpo web, la esteticidad general de las interfaces digitales y la transposición de prácticas y objetos de la vida cotidiana extra-mediática en los dispositivos web.

En primer lugar, es importante aclarar que no se trata en este caso del modo de figuración del cuerpo en la web (un tema que implicaría un desarrollo mayor), sino del modo en que se construye, a partir de dispositivos textuales, la imagen de un “cuerpo web” propiamente dicho.

Un modo de figuración del cuerpo web, a modo de ejemplo: operaciones de recorte en la construcción de avatares/ imágenes de perfil con diferentes acentuaciones de *estilización* y *abstracción*.

Ejemplo 2: imágenes de perfil de usuarios de Twitter.



Se ponen en juego diferentes estrategias de identificación/ identidad: desde el rostro fotografiado, en modo análogo a la cédula de identidad, pasando por el rostro dibujado/ simpsonizado: recuperando ya no la indicialidad de la fotografía sino la iconidad con el plus de sentido del consumo cultural. Algunas opciones de *sustitución* sinécdotica o metonímica: una parte del cuerpo, un objeto familiar, una mascota. O un vínculo simbólico: un logo, por ejemplo. En el borde, dos propuestas *meta* en el juego público/ privado, identificación/ anonimato: el DNI (no sólo la foto sino la huella *digital*) y el Misterio (personaje de la tira *Macanudo*, de Liniers).

Para pensar la esteticidad general de los dispositivos web resulta muy útil recuperar las operaciones de *llenar/ vaciar*, como estrategia de configuración. Aquí hay apuestas de cierto “minimalismo”, incluso llevado al extremo de la reticencia. Un lienzo en blanco. Un haiku. Otras, proponen una ex-centricidad barroca. Sitios con propuestas estéticas lúdicas, y otros que proponen jugar, en sentido literal o metafórico (jugar a ser, por ejemplo, partener de la performance estética del blog). Incluso en la aparente uniformidad de Twitter, dada la simplicidad de la interfaz, también hay lugar para tomas de partido estético. En caso caso, lo que se pone en juego es la articulación de objetos con *función estética* y la *estetización* de la función.

Ejemplo 3: Plantillas, patrones, *stencils*... deslizamientos semánticos de una propuesta de diseño de interfaces gráficas. Ejemplo 4: Aplicaciones en juego, la centralidad del contacto en los márgenes.



CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

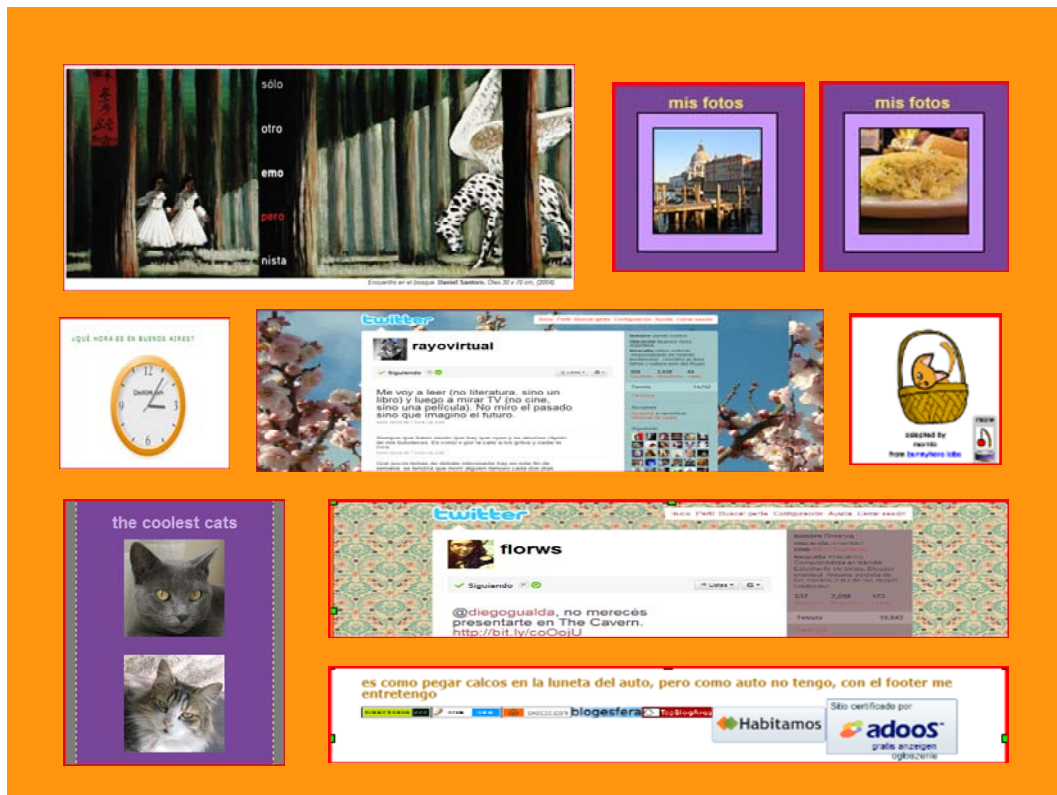


En las operaciones de transposición de prácticas y objetos de la cotidianidad extra-mediática, parece desplegarse la *sustitución*. El juego del *como sí* se extiende en la elección de cuadros, flores/ floreros, mascotas, reproductores de música, a veces habilitado por el propio dispositivo con sus metáforas: para fondo de pantalla bien vale un tapiz.

Ejemplo 5: Eligiendo un empapelado, cambiando las cortinas, poniendo música, flores, un cuadro. Ofreciendo algo para tomar (¿un matecito virtual, como propone Facebook?).

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA



La discursividad de los dispositivos web articula un complejo estatuto de visibilidad, que parece constituir un fenómeno público por la acumulación de consumos privados. La propuesta de un “diario éxtimo” digital que es a la vez público y privado, conjuga en un mismo espacio imaginario la exposición y el secreto del anonimato. A partir de un contrato de lectura (Verón 2004) construido sobre indicios y sospechas, habilita la experiencia “detectivesca” de descubrir, inferir, develar la construcción de identidades “logger” en constante conflicto con la figura del autor “real”. Un recorrido por los *logs* con voluntad “etnográfica” permite identificar modos contemporáneos de intelección del tiempo, el espacio y el contacto, bajo la lógica de la “virtualidad”. Sus secuencias lógicas y cronológicas reinstalan la narratividad como en un relato de viaje de un operador no sólo *bricoleur*; también *voyeur* y *flaneur* del territorio virtual. *Logs* como espacios de cruce de múltiples prácticas discursivas, ligadas a buena parte de la

experiencia contemporánea, trazando las coordenadas de un nuevo ambiente web como un espacio más para habitar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, L. (2010), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. [1° edición 2002]
- Augé, M. (2005), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. [Edición original: *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*. Édition du Seuil, 1992]
- Fabbri, P. (2000) *El giro semiótico*, Gedisa, Barcelona. [Edición original: (1998) *La svolta semiotica*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari]
- Heller, A. (2002[1970]): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península.
- Luhman, N. (2007) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos [1era.ed. 1996]
- Piscitelli, Alejandro (2002), *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, Paul (1995) *Tiempo y narración*, México: Siglo XXI.
- Scolari, Carlos (2004) *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura económica.
- Soto, Marita (2005): “La puesta en escena de todos los días”, Actas VI Congreso de la

Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires.

(2007): “Performance y vida cotidiana”, avance presentado en el V Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Santiago.

Steimberg, Oscar (1998) *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

Traversa, Oscar (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, Buenos Aires *Signo y Seña* 12, Instituto de Lingüística, FFyL UBA.

Urresti, Marcelo (editor) (2008) *Ciberculturas Juveniles*, Buenos Aires, La Crujía.

- Verón, Eliseo (1996) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa. [Edición original: 1987]

(2001) *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires: Norma.

(2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.

Wolton, Dominique (2000) *Internet ¿Y después?*, Gedisa, Barcelona. Edición original:

(1999) *Internet, et après?*, Flammarion, París.

NOTAS

1 Los blogs, fotologs, videoblogs, las cuentas de microblogging (Twitter, Tumblr) y los perfiles en redes sociales y comunidades de usuarios (Facebook, Orkut, Hi5, Myspace), como espacios de comunicación (sean personales o institucionales, privados o públicos) son tipos especiales de páginas web con una interfaz amigable para el usuario, que se organizan a través de la lógica de publicación de contenidos (de los más variados temas) de acuerdo con un orden cronológico, aprovechando la funcionalidad del hipertexto, los hipervínculos y enlaces a aplicaciones, permitiendo diversas formas de interactividad.

2 Dispositivo técnico (Traversa 2001) implica: un soporte técnico (que habilita operaciones de producción de sentido con posibilidad de repetición); un cierto uso social o modo de funcionamiento de ese recurso (prácticas sociales); un modo de gestión del contacto y un conjunto de posibles articulaciones textuales.

3 “En un discurso, sea cual fuere su naturaleza, las modalidades del decir construyen, dan forma, a lo que llamamos el dispositivo de la enunciación. Este dispositivo incluye:

1. La imagen del que habla: llamamos a esta imagen “el enunciador”. Aquí, el término “imagen” es metafórico. Se trata del lugar (o los lugares) que se atribuye a sí mismo quien habla. Esta imagen contiene pues la relación del que habla con lo que dice.
2. La imagen de aquel a quien se dirige el discurso: el destinatario. El productor del discurso no sólo construye su lugar o sus lugares en lo que dice; al hacerlo, también define a su destinatario.
3. La relación entre el enunciador y el destinatario que se propone en el discurso y a través del discurso.

Hay pues que distinguir bien, por un lado al emisor “real” del enunciado, y por otro lado, al receptor “real” del destinatario. Enunciador y destinatario son entidades discursivas” (Verón 2004: 173).

4 “Un valor biográfico -afirma Bajtín- no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro, sino que también *ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida*” (el destacado en mío). En mi hipótesis, es precisamente este *valor biográfico* -heróico o cotidiano, fundado en el deseo de trascendencia o en el amor a los prójimos-, que impone un orden a la propia vida -la del narrador, la del lector-, a la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad, lo que construye una de las mayores apuestas al género y, por ende, al espacio biográfico.” (Arfuch 2002: 47)

5 Así lo plantea Eliseo Verón: “El momento inicial de la inserción de una tecnología de comunicación en la sociedad es un momento especial, el momento cero. La nueva tecnología es un nudo resplandeciente de potencialidades, un entrelazamiento de trazos imprecisos, que no forman todavía ninguna figura claramente identificable. En ese momento cero, la tecnología es una especie de superficie sin inscripciones, donde se mueven formas inciertas como en las planchas del test de Rorschach, superficie sobre la cual la sociedad proyecta sus fantasmas más secretos.” (Verón 2001). 6 Se recupera el concepto de Steimberg (1998).

7 Es interesante pensar, quiénes son los protagonistas de la escena de contacto textual. De allí la importancia de trabajar con un concepto de enunciación como efecto textual, más que como registro de las huellas del sujeto (real, hablante, social) en el discurso. Podría resultar útil la noción de “co-enunciador” propuesta por Culioli para pensar el estatuto enunciativo de este tipo de propuesta constitutivamente textual, hipertextual e intertextual.

8 “Los objetos que forman parte de la vida cotidiana, el conjunto que conforma el mobiliario, la iluminación, las texturas no son, en su mayoría, una producción personal; lo personal, es decir, el trabajo individual reside en las operaciones de traer, seleccionar, elegir componentes de series existentes, y combinarlos en una sintaxis relativamente estable en la que la propia experiencia estética está en los bordes, en los intersticios.” (Soto 2006: 4).

9 Se recupera aquí la propuesta para el análisis de géneros y estilos de Steimberg: 1998, para la descripción de rasgos *retóricos, temáticos y enunciativos*.

AVANCES EN LA REFLEXIÓN SOBRE LAS RELACIONES ENTRE DISCURSO Y SOCIEDAD: EL MUNDO FICCIONAL DE OSVALDO LAMBORGHINI COMO CASO

Cristian Cardozo

cristcardozo@hotmail.com

Proyecto de investigación: Borramiento del sujeto y autonomización de lo discursivo. Abordaje crítico.

Directora: Dra. Teresa D. Mozejko de Costa

Codirector: Dr. Ricardo L. Costa

FFyH – UNC

Palabras clave

Discurso – enunciador – práctica – agente social – lugar – condiciones de producción

Resumen

En el marco de las relaciones entre Discurso y Sociedad, la literatura puede ser pensada como una práctica discursiva que supone la presencia de un agente que la produce. Dado que esta práctica se da en un sistema de relaciones entre posiciones sociales y conforme a reglas de juego específicas, se pone en evidencia que todo agente que realiza una práctica de tal naturaleza compite con otros sujetos por la imposición de las formas “correctas” de hacer literatura o bien, por la imposición de sentidos a través de la escritura. En consecuencia, y en tanto principio de explicación de la relación discurso/sociedad interesa atender, en un primer momento, a la posición del sujeto social en el sistema de relaciones del que participa, es decir, centrar la mirada en el “lugar” desde el cual se efectúa la puesta en discurso. Más aún: si el texto puede entenderse en tanto resultado de múltiples decisiones y opciones realizadas por el agente durante su proceso de

producción, las características que lo constituyen pueden ser consideradas como marcas objetivadas de dichas decisiones y opciones y, por ende, pueden abordarse principalmente desde la instancia de la enunciación. Así, la relectura de ciertas zonas de la producción ficcional de Osvaldo Lamborghini permite identificar la presencia de un “yo” que se construye en los quiebres de las historias narradas. Se trata de una construcción por demás significativa ya que, por momentos, el sujeto textual se configura en los términos de “escritor fracasado” y, por lo mismo, a modo de hipótesis, puede ser entendido como proyección del agente que efectúa dicha puesta en discurso. En este sentido, tanto las notas particulares presentes en la configuración de este “yo”, por un lado, como así también las características que asumen las ficciones —en tanto enunciados—, por otro, sólo pueden ser entendidas al estudiar las condiciones sociales de producción en las cuales han sido formuladas.

* * *

I. Introducción

En el marco de las relaciones entre Discurso y Sociedad, la literatura puede ser pensada como una práctica discursiva y social que supone la presencia de un agente que la produce. Dado que esta práctica se da en un sistema de relaciones entre posiciones sociales y conforme a reglas de juego específicas, se pone en evidencia que todo agente que realiza una práctica de tal naturaleza compite con otros sujetos por la imposición de las formas consideradas valiosas de hacer “literatura” o bien, por la imposición de sentidos a través de la escritura. En consecuencia, y en tanto principio de explicación de la relación discurso/sociedad interesa atender, en un primer momento, a la posición que ocupa el sujeto social en el sistema de relaciones del que participa, es decir, centrar la mirada en el “lugar” desde el cual se efectúa la puesta en discurso. Del mismo modo, si todo texto puede entenderse en los términos de resultado de múltiples decisiones y opciones realizadas por el agente durante su proceso de producción, las

características que lo constituyen pueden ser consideradas, en un segundo movimiento, como marcas objetivadas de dichas decisiones/opciones y pueden ser abordadas principalmente desde la instancia de la enunciación.

Así, a partir de los aspectos teóricos/metodológicos que sustentan nuestra reflexión —donde, como puede advertirse, subyacen formulaciones inscriptas en el campo de la sociología y del análisis del discurso—, en el presente trabajo se propone una “relectura” de algunas zonas del universo ficcional de Osvaldo Lamborghini. Básicamente, de tres de sus obras: *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y uno de los últimos textos, *La causa justa* (1983), material inédito en el momento de la muerte de su autor, aunque dado a conocer entre sus pares de forma mecanografiada¹.

En conjunto, los textos seleccionados permiten identificar la presencia de un “yo” que se construye en los quiebres de las historias narradas: se trata de una construcción por demás significativa ya que, por momentos, este enunciador se auto-configura en los términos de “escritor fracasado” y, a modo de hipótesis, puede ser entendido como proyección del agente social que efectúa dicha puesta en discurso. De esta manera, tanto las notas particulares presentes en la construcción de este “yo”, por un lado, como así también las características que asumen las ficciones, por otro, pueden comprenderse y explicarse al estudiar el lugar desde el cual han sido formuladas, es decir, al analizar la posición del agente en el sistema de relaciones específico del que participa. En este sentido, los textos elegidos son como el resultado de una práctica escrituraria cuyas características y notas particulares vuelven visible una poética “otra” o “singular” que deviene en un principio de diferenciación de Osvaldo Lamborghini en el marco de una puja entre distintos interlocutores y concepciones acerca del “arte de escribir/hacer literatura” en el campo literario argentino que va de fines de los años sesenta a mediados de los ochenta, tras el advenimiento de la democracia en nuestro país.

En este punto, y antes de avanzar, resulta necesario introducir una serie de precisiones para fijar los alcances de la ponencia: a) debemos insistir en la diferenciación que existe entre el agente que lleva a cabo la práctica de la

literatura —Osvaldo Lamborghini— y los resultados de las opciones y estrategias realizadas por él. b) Tales operaciones se manifiestan como marcas o huellas objetivadas en todos los niveles de los textos producidos y pueden estudiarse, en principio, a través de la figura de enunciador entendido en los términos de una “auto-construcción” que dicho agente realiza de sí mismo. c) En la medida en que este trabajo forma parte de los primeros abordajes del universo ficcional de Lamborghini, —en una suerte de relectura orientada a discutir con los modos consagrados de leer al autor de *El fiord*—, los alcances fijados en nuestro análisis no son ambiciosos y, por lo tanto, sólo vamos a concentrarnos en algunos aspectos relacionados con el nivel textual, básicamente, en el enunciador construido en los textos seleccionados². d) Por último, si lo que está en juego en todo discurso concebido como una práctica, es la lucha por la imposición de sentidos, al analizar el nivel de los enunciados producidos por un agente, debemos prestar atención a la manera en que cada sujeto textual en particular es construido por oposición con otros enunciadores con los cuales se disputa, al decir de Charadeau, el “poder de la palabra” (Charadeau, 1984:174. En: Costa-Mozejko, 2002:30). Por esta razón, al abordar este nivel, también es importante ubicar al sujeto textual analizado en el marco de una trama de relaciones específicas ya que a partir de ellas es posible reconocer aquellos otros enunciadores con quienes se disputa, precisamente, ese “poder de la palabra”³. En esa lucha, las posibilidades de influir o de imponerse sobre los demás estarían fundadas en la auto-configuración del enunciador como un “sujeto calificado”, en conjunción con una serie de competencias específicas, en especial con aquellas relacionadas con el orden de lo cognitivo y, en el caso de la literatura, con el orden del “saber-hacer” ligado a lo estético.

En lo que sigue, cabe examinar cuáles son las notas particulares de ese “yo” enunciador que en los textos se propone como una proyección de Lamborghini en los términos de agente. Del mismo modo, cabe analizar cuáles son las competencias que puede esgrimir este “yo” en su lucha por imponerse a los demás.

II. Notas sobre la construcción del “yo”

Como acabamos de señalar, en esta disputa sobre los modos considerados “valiosos” de hacer literatura”, la conjunción del “yo” enunciador con una serie de competencias específicas resulta capital —aunque no excluyente— para lograr la aceptabilidad de los sentidos propuestos en los textos. De esta manera, resulta significativo reflexionar sobre el proceso de legitimación del “yo” enunciador que asume el lenguaje: hablamos, en principio, de la competencia en el orden del saber sobre aquello de lo que se habla —la modalidad epistémica propuesta por Filinich⁴— junto con aquella otra competencia ligada a un “saber-hacer” en relación con lo estético, sobre todo, con la práctica escrituraria de ficción⁵.

Si atendemos a las notas particulares que, de acuerdo con la crítica especializada, definen el universo ficcional de Lamborghini pueden reconocerse algunos rasgos entre los que se destaca el experimentalismo presente en sus obras. En efecto, al abordar los textos elegidos puede advertirse que se trata de una escritura fuertemente experimental. De una escritura imposible, intratable, por momentos intraducible en la medida en que atenta contra la propia legibilidad y, al mismo tiempo, se formula en el espacio de la ilegalidad habida cuenta de que está construida por medio de una lengua violenta, cruda que se corroe a sí misma y se sale deliberadamente de la norma y de las convenciones lingüísticas. Esta fragmentariedad —como movimiento continuo de la escritura al estilo de un automatismo— se resuelve en pequeñas frases yuxtapuestas, en la irreverencia ante las normas ortográficas; se resuelve en juegos de lenguaje, distorsiones, ambigüedades, polisemia y neologismos. Se trata de una escritura en proceso, en continua transformación, llevada al extremo a través de la inestabilidad genérica, de quiebres y rupturas, de interpelaciones al lector, de digresiones y hasta de la indefinición que, por momentos, socava la voz narrativa en cada uno de los textos⁶. En conjunto y de cara a la coyuntura en la cual se producen estos textos, los rasgos enumerados hablan de una práctica escrituraria heterodoxa, marginal, anti-realista y abstracta, atravesada por el imperativo de la transgresión y las imposibilidades de traducción, sólo comparable —en palabras de Aira— con la

literatura de Arlt y de Gombrowicz que aparecen como los únicos antecedentes posibles (Aira en: Lamborghini, 1988:7). En tanto escritura “otra”, es el resultado estrategias discursivas realizadas por Osvaldo Lamborghini que pueden ser identificadas al analizar los textos como enunciados, principalmente, la instancia de enunciación.

- Así, uno de los primeros elementos que cobra relevancia al hablar de la “construcción” que Lamborghini realiza de sí mismo tiene que ver con la conjunción de quien enuncia con el “saber propio de la cultura letrada” dado que, sólo a partir de este sustrato, es posible producir una escritura ficcional tan heterodoxa y singular como la que acabamos de describir. La competencia en el orden del saber acerca de la literatura resulta una condición *sine qua non* para formular una ruptura con las estéticas y la norma vigentes en el escenario argentino que va desde fines de los años sesenta hasta mediados de los ochenta. En palabras de Alejandra Ballester, se trata de una escritura que, “lleva al límite el imperativo de la transgresión que marcaba el principio de los [años] ‘70” (Ballester, 2008:6). En este sentido, en la secuencia inaugural de *El fiord* se lee:

¿Y por qué, si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable [...] ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas contra el atigrado colchón? Arremetía, descansaba; abría las piernas y la raya vaginal se le dilataba en círculo permitiendo ver la afloración de un huevo bastante puntiagudo, que era la cabeza del chico. Después de cada pujo parecía que la cabeza iba a salir: amenazaba pero no salía [...] Y era evidente que cada vez que el engendro practicaba su retroceso, laceraba —en fin— la dulce entraña maternal, la dulce tripa que los contenía pero que no lo podía vomitar (Lamborghini, 1988:19).

[...] los gritos de Carla Greta Terón no cesaban; [...] cobraban un no sé qué provocador. La pastosa sangre continuábale manándole de la boca y de la raya vaginal; defecaba, además, sin cesar todo el tiempo. Tratábase —confesémoslo— de una caca demasiado aguachenta, que llegaba, incluso, a amarronarle los cabellos (Lamborghini, 1988:20).

A la par del imperativo de la transgresión que, como acabamos de citar, es llevado al extremo a lo largo de todo el relato, el “yo” construido en *El fiord* aparece ligado —en su uso del lenguaje, en la descripción del parto y de las relaciones sexuales/de poder entre los personajes— a una serie literaria que, en palabras de Ludmer, lo inscribe en “las fiestas del monstruo”. Una genealogía que arranca con “La refalosa” de Ascasubi y “El matadero” de Echeverría y, ya en siglo XX, continúa con el texto homónimo a la serie de Borges y Bioy (Ludmer, 1988). Con lo cual, el enunciador se construye en relación con textos clave de la literatura argentina en la medida en que, al igual que en ellos, se trata de una escritura que ejerce una violencia sobre los cuerpos —puesta de manifiesto también en los procesos de animalización en el tratamiento de los personajes— pero, fundamentalmente, sobre el lenguaje mismo. De igual modo, lo escatológico, lo bajo, lo pasional, las pulsiones sexuales y lo pornográfico tienen lugar en el universo ficcional de *El fiord* y en el resto de los textos analizados. Y en tanto estrategia discursiva, esta operación da cuenta de la conjunción del “yo” con otra serie de conocimientos y textos del escenario en el que se formula esta literatura: hablamos del psicoanálisis y de autores como Freud, Artaud, Bataille, Saint Genet, Apollinaire a la par de referencias propias de los años sesenta como Marx y Hegel.

Hay quienes leen *El fiord* como la narración —en clave orgiástica y pornográfica— de las luchas internas del peronismo y trazan relaciones entre sus personajes y el intertexto histórico (Carla Greta Terón/CGT y Eva Perón; el “loco” Rodríguez/Perón; Atilio Tancredo Vacán/Augusto Timoteo Vandor). Al margen de legitimidad de esta lectura, lo cierto es que el “yo” construido en el texto está en conjunción con saberes propios de la historia política argentina y con consignas propias de los años sesenta en relación con la militancia y lo que después deviene en la lucha armada en nuestro país.

- Por otra parte, al avanzar en el análisis, encontramos algunas zonas de los textos que permiten reconocer la figura de un enunciador definido en los términos

de escritor u “hombre de letras” que reflexiona sobre su propia práctica escrituraria. En *La causa justa* se lee:

[Acerca del significado de algunos sinónimos o palabras equivalentes] La gente tiene preocupaciones graves para entrar en estas diferenciaciones aparentemente sutiles. También los literatos las tenemos, pero, es nuestro oficio: nos gustó meternos con esto de las palabras y ahora sobran las quejas (Lamborghini, 2003:13).

Se trata, además, de la configuración del “yo” como un escritor fracasado”. Así, leemos:

Los que le encuentran una ‘forma’ al destino, sólo son los personajes de las novelas, de esas que ahora ya no se escriben [...] Algunos no le encontramos ninguna forma al –en fin– destino. Si se la encontráramos, hasta nos gustaría tener uno. Pero acusarme a mí mismo en una novela (francamente buena) de mi ridícula pretensión de escribir una novela, no me exime... [de dar explicaciones] (Lamborghini, 2003:12)⁷.

En los pasajes citados, puede reconocerse una operación recurrente —la auto-configuración del “yo” como “escritor fracasado”, inseguro de su práctica escrituraria— visible también en *Sebregondi retrocede* publicado, de forma “novelada”, en 1973⁸:

- En relación con lo señalado hasta aquí, otro aspecto que resulta relevante y que está fundado tanto en el rol de escritor como en su competencia en el saber sobre literatura, es la presencia digresiones en las cuales el enunciador reflexiona sobre el arte de escribir. Estas digresiones también pueden ser entendidas como una estrategia discursiva orientada a estabilizar la lectura ya que, tal como señaláramos al comienzo, se trata de una práctica escrituraria atravesada por la inestabilidad genérica⁹, las rupturas y el fragmentarismo, la indefinición de la instancia de narración, entre otros rasgos. En este sentido, a modo de ejemplo, en *La causa justa* leemos:

[A propósito de las digresiones] El ‘culón’ en general es un ‘me da lo mismo’ mientras que Nal, por momentos personaje arquetípico de esta historia —no en todo momento, no siempre arquetípico y metido en ‘una’ historia que a veces es capaz de dejar de serlo—, desde niño padeció las angustias y los tóxicos, o las ‘toxinas’ si plantean una sinonimia aceptable con los tóxicos, del sufrimiento perpetuo, aunque no siempre perpetuamente sufrido [...] Nal cree que su cuerpo, destinado a ser ‘perfecto’, fue alterado durante el último minuto por el demente que dirige estos planes de producción, alterado de manera deliberada (Lamborghini; 2003:13-14)¹⁰.

- Al retomar lo referido a la competencia del “yo” en el orden del saber, resulta significativo hacer otras consideraciones acerca del registro del lenguaje empleado en la ficción. Este hecho, a su vez, se vincula con la dimensión del saber-hacer específico del enunciador sobre la literatura. Como apuntamos en otro momento, el de Lamborghini es un universo verbal hecho de restos, de deshechos, de la mixturación entre español cerrado y el habla coloquial y “baja” con sus giros, insultos y vulgaridades, en un intento de desacralización de la lengua entendida como sistema. En efecto, si atendemos una vez más a *El fiord*, puede advertirse la puesta en tensión —por medio de la voz narrativa del “yo”— de distintas voces y registros en una misma frase que van desde la palabra del descastado, del lumpen, del marginal hasta un registro culto —anclado, por momentos, en la estética del barroco— poblado de tropos y de recursos retóricos tales como la metáfora y la ironía:

[Sobre la tensividad en el lenguaje] El loco Rodríguez aprovechaba la oportunidad para machacarle la boca con un puño de hierro. Así, reventábale los labios, quebrájale los dientes; estos, perlados de sangre, yacían en gran número alrededor de la cabecera del lecho (Lamborghini, 1988:19).

Uso de pronombres enclíticos y de hipérbaton en contraste con la violencia del lenguaje de aquél que domina la situación y castiga los cuerpos. Neologismos, juegos de palabras, tensión de registros, el trabajo operado sobre los significantes [“comenzó a hacerme objeto —y no ojete, como dice Sebas” (Lamborghini, 1988:21)]— más ciertas rimas finales en las proposiciones o rimas internas, o la

repetición total o con variantes de frases que jalonan el texto. Estas operaciones ponen en discusión no sólo la legitimidad de la norma conforme a la cual hay que escribir sino también sobre aquellos temas u “objetos” sobre los que se tiene que escribir a la hora de hacer literatura. El “yo” enunciador construido en los textos aparece así ligado a la pericia y a la competencia para formular una lengua y una escritura producto de la experimentación, del fragmentarismo, pero también de la sátira, la parodia, la paradoja, el absurdo y el rechazo de los géneros canónicos y de las estéticas dominantes en el escenario argentino de fines de los sesenta.

La competencia en el saber y en el saber-hacer sobre literatura también es puesta de manifiesto a través de la referencia del “yo” enunciador (en sus diversas maneras de manifestación en los textos analizados) a tópicos, géneros, recursos y procedimientos relacionados con el oficio del escritor. A modo de ejemplo, en *La causa justa*, pueden reconocerse remisiones a la novela, la tragedia o el relato arquetípico como géneros literarios o bien, de las referencias a la confesión, el chiste, la parodia, el comic, la milonga y la canción en tanto géneros discursivos. Asimismo, en cuanto a motivos o tópicos propios del hacer literario, también en *La causa justa* encontramos alusiones al concepto de peripecia y apoteosis ligado al héroe clásico y hasta la analogía de los personajes involucrados en el partido de casados versus solteros con la función del coro propio del teatro griego.

Si atendemos ahora a *El fiord*, a la par de los recursos y procedimientos mencionados más arriba podemos consignar tanto la presencia de juegos de contrarios, hipérboles, enumeraciones, sinécdoques, repeticiones como referencias a distintos géneros literarios, a saber: elegías, loas, la poesía inglesa de fines del siglo XVIII, entre otros.

Así, en los textos analizados junto a la pericia en el uso de procedimientos y recursos retóricos relacionados con la práctica de la escritura —como el uso de la hipérbole, la ironía, las preguntas retóricas, las comparaciones, los juegos de contrarios, la ejemplificación y las repeticiones— y las referencias tácitas o explícitas a tradiciones literarias, corrientes estéticas, géneros, tópicos también puede advertirse la presencia de una serie de conocimientos ostentados por el “yo”

que conectan su escritura con el arte experimental propio de las vanguardias. De ahí entonces, la posibilidad de hablar de una literatura anti-realista, abstracta y, por momentos, no figurativa. De ahí también, la pertinencia de recuperar algunos conceptos formulados por Premat a propósito de *El Fiord* y hacerlos extensibles a *Sebregondi retrocede* y *La causa justa* cuando sostiene que, es precisamente el sustrato del psicoanálisis lacaniano, aquello que “convierte todo en asuntos pulsionales [...] [en un] borrado del sujeto y del sentido en beneficio de un desliz de significantes (que) abren las puertas para una escritura hecha de juegos, distorsiones, neologismos, polisemias” (Premat en: Dabove-Brizuela; 2008:126-128). Juegos de lenguaje, rupturas, sinsentidos, neologismos, irreverencia frente a las normativas de la lengua castellana, digresiones, saltos en la narración, mixturación de géneros, todo entendido como una opción/estrategia discursiva de Lamborghini al formular su literatura. En suma, se trata de recursos experimentales aprendidos en las vanguardias y, de acuerdo a Reinaldo Laddaga, en autores modernos de la talla de Beckett y Gombrowicz —principalmente en su *Ferdydurke*— (Laddaga en: Dabove-Brizuela, 2008:183-198). Tales recursos aparecen funcionando en la serie analizada. A modo de ejemplo, leemos en *La causa justa*:

[Acerca de la mixturación entre lo narrativo y lo teatral]
Heredia: Me parece que esto va a terminar mal, no me obligue,
Tokuro, todo tiene un límite...
Mentira: [señala la voz narrativa] Tokuro cinturón negro, y
aterradora fama de violento cuando se creía en la causa justa.
Heredia estaba cagado hasta las patas.
Tokuro: Yo lo digo [...]
Heredia: ¡Pero cómo, cómo...!
Tokuro: Yo no sé cómo. Yo no soy puto [...] (Lamborghini,
2003:22).

[Sobre las rupturas en la narración] Quería darle entrada a la
palabra ‘exime’, que puede llegar a representar un gran papel.
Habrá perdido su tiempo el lector. Pero el lector soy yo.
(Lamborghini, 2003:12)¹¹.

Aunque, sin lugar a dudas, la experimentación operada sobre el nivel de la forma aparece con toda su fuerza a partir de la interpolación de notas a pie de página en donde la voz de quien enuncia agrega algún elemento o amplía sus reflexiones. Una vez más, en *La causa justa* leemos:

[A propósito del destino del ‘culón’] Entrando ya en el plano de los testimonios recogidos, asombrosamente la causa de tal destino ‘se debe a que los demás, los que no somos culones, con algo tenemos que divertirnos en este mundo’. [Tras una llamada a pie de página, se lee] 1. Sobre este punto obra en nuestro poder ‘otro’ testimonio concreto y directo. Pero aún es absolutamente prematuro hablar de él. Hay una tragedia de por medio que compromete a una de las personas que contribuyeron a animar esta historia. Es posible que no digamos una sola palabra, aunque subrayamos algunos libros (de texto) (Lamborghini; 2003:14)¹².

De igual modo, si atendemos a *Sebregondi retrocede* la misma organización del texto como enunciado da cuenta del sustrato experimental sobre el cual se construye. Recordemos aquí su estructura: cuatro “capítulos” divididos, a su vez, en relatos breves sin una conexión aparente, al menos, en el nivel de la anécdota¹³. Esta estructura experimental, a su vez, permanece inestable ya al comparar la versión en prosa y en verso de algunos pasajes del mismo texto se advierten diferencias¹⁴.

Por último, y ya para cerrar estas notas referidas a la competencia en el orden del saber y del “saber-hacer” del sujeto textual construido en la serie analizada, aparecen algunos contenidos —en conjunción con el “yo”— que podrían considerarse inscriptos en la esfera de la “cultura general” propia de un hombre de letras. Hablamos aquí, de conocimientos sobre la historia, la filosofía y los sofistas, la política, la religión, el psicoanálisis, los medios de comunicación (la prensa gráfica, la publicidad y la televisión) y el cine. Así, por ejemplo, tras el análisis de *La causa justa*, del conjunto de saberes que podríamos considerar propios de la “cultura general” o “universal” se destacan dos: a) Los referidos a las pulsiones sexuales, al tópico de la homosexualidad y los prejuicios que despierta esta última práctica. Se trata de saberes puestos de manifiesto al abordar

de manera tangencial los “tadeys” —esa suerte de animales irracionales— encerrados en el zoológico (Lamborghini, 2003:38 y 42)¹⁵. b) Resulta importante también no perder de vista el conjunto de conocimientos acerca del universo y el imaginario de los samurais —en especial, lo referido al honor— puesto que la historia se cierra ubicando en el centro de la narración a Tokuro y la reparación hecha por el personaje ante “una vida equivocada” (Lamborghini, 2003:37): la suya.

III. Consideraciones finales

Al repasar el recorrido hecho hasta aquí, se advierte que en el análisis se ha privilegiado el abordaje de la instancia de enunciación y de las competencias específicas ostentadas por el “yo” que enuncia cada historia. Esto, habida cuenta de que se trata de un proceso orientado a legitimar “el poder de la palabra” del “yo” frente a otros enunciadores posibles con quienes polemiza acerca de las formas valiosas de hacer literatura. No obstante y dados los alcances del presente trabajo, estas referencias a otros enunciadores no han sido examinadas. Con todo, el análisis permite reconocer un sujeto textual construido, por momentos, en los quiebres del relato quien —principalmente, en *Sebregondi retrocede* y en *La causa justa*— se presenta a sí mismo en los términos de un “escritor fracasado”. Este simulacro no deja de ubicarlo en una posición privilegiada habida cuenta de que igualmente el “yo” aparece vinculado con una serie de conocimientos propios del hacer literario y del arte de escribir. Estos contenidos son puestos en evidencia, principalmente, a través de: a) las referencias tácitas o explícitas que conectan los textos analizados con tradiciones literarias reconocidas como la de “las fiestas del monstruo” señalada por Ludmer (1988) o bien, con autores como Freud, Artaud, Bataille, Saint Genet, Apollinaire, entre otros, ligados a la literatura, la filosofía o el psicoanálisis. b) Un “saber-hacer” que se traduce en el trabajo operado en el nivel de la forma que asumen los textos como enunciados. c) Aquellos saberes que, sobre el final del trabajo, hemos designado como los propios de la “cultura general” del enunciador.

Ahora bien, tanto la forma de los textos como enunciado al igual que la especificidad y las notas distintivas del “yo” que asume el lenguaje, deben ser entendidos en los términos de una serie de opciones y estrategias discursivas realizadas por Osvaldo Lamborghini como agente. Y aquí, al concebir la literatura como una práctica discursiva llevada a cabo por sujetos sociales que compiten entre sí, todo lo referido a las condiciones de producción resulta significativo para explicarla. En otras palabras, la posibilidad de una nueva operación de lectura del universo ficcional de Lamborghini que se separe de aquella canonizada por la crítica, pasa entonces por atender a las condiciones de producción de los textos, fundamentalmente a la identidad social del agente y su lugar en el campo literario argentino que, como dijimos, abarca el lapso que va desde fines de los sesenta hasta mediados de los ochenta. Se trata de un escenario en donde la forma experimental, anti-realista, trasgresora, provocativa, incómoda y hasta intraducible de la literatura de Lamborghini constituye un principio de diferenciación con respecto a las estéticas dominantes de ese período. Esta dimensión sociológica excede los alcances de nuestra reflexión pero será examinada en otros trabajos•

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V.** (1980): *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL.
- Altamirano, C.- Sarlo, B.** (1980): *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires, CEAL.
- Altamirano, C.** (director) (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Ballester, A.** (2008): “De trasgresor a clásico” en *Revista de Cultura* Ñ N° 253. Buenos Aires, Clarín: 6-8.
- Benveniste, E.** (1979): *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, Tomo I y II.

Bourdieu, P. (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

----- (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

Cardozo, C. (2009): “Aportes a la relectura de la producción ficcional de Osvaldo Lamborghini” en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, La Plata (8 páginas). Website: www.orbistertius.unlp.edu.ar.

Cella, S. (directora) (1999): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 10, *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.

Costa, R. - Mozejko, T. (2001): *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario, Homo Sapiens.

----- (2002): “Producción discursiva: diversidad de sujetos” en Danuta Teresa Mozejko-Ricardo Lionel Costa (comps.) *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo Sapiens: 13-42.

Culler, J. (1979): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Anagrama, Barcelona.

Charaudeau, P. (1994): “Le 'contrat de communication', une condition de l'analyse sémiolinguistique du discours” en *Langages, Les analyses du discours en France*. París, Larousse.

----- (2003): *El discurso de la información*. Barcelona, Gedisa.

Dabove, J. - Brizuela, N. (comps.) (2008): *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona.

Drucaroff, E. (directora) (2000): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 11, *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.

Ducrot, O. (1984): “La enunciación” en *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Hachette: 133-147.

Filinich, M. (1997): *La voz y la mirada*. México D. F., Plaza y Valdés S.A.

Foucault, M. (1999): *El Orden del Discurso*. Barcelona, Tusquets.

----- (1970): *La Arqueología del Saber*. México, Siglo XXI.

Goffman, E. (1970): *Ritual de la interacción*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Greimas, A. (1996): *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla.

Hamon, P. (1982): “Un discurso forzado” en Roland Barthes et alt. *Poétique du récit*. París, Seuil.

Kerbrat Orecchioni, C. (1986): *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.

Lamborghini, O. (1988): *El Fiord en Novelas y cuentos*. Barcelona, del Serbal: 17-34.

----- (2003): *La causa justa en Novelas y cuentos II*. Buenos Aires, Sudamericana: 7-48.

----- (2003): *Sebregondi retrocede en Novelas y cuentos II*. Buenos Aires, Sudamericana: 229-302.

----- (2005): *Tadeys*. Buenos Aires, Sudamericana.

Ludmer, J. (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.

Mozejko, T. - Costa, R. (directores) (2002): *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.

----- (2007): *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.

Piglia, R. (1993): *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte.

Prieto, M. (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

Quéré, L. (1998): “Entre apologie et destitution: une conception émergentiste du sujet pratique” en Robert Vion (editor) *Les sujets et leurs discours. Enonciation et interaction*. Aix-en-Provence, Université de Provence: 117-133.

Saer, J. J. (2004): *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

Saïtta, S. (directora) (2004): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 9, *El oficio se afirma*. Buenos Aires, Emecé.

Strafacce, R. (2008): *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires, Mansalva.

Notas:

¹ Los dos primeros textos, remiten al escenario de la literatura argentina de fines de los sesenta y principios de los años setenta. En el caso de *El fiord* se trata del texto que inaugura la serie ficcional de Oswaldo Lamborghini como agente intelectual y escritor profesional y, según refiere César Aira, fue compuesto entre octubre de 1966 y marzo de 1967. *Sebregondi retrocede* es publicado en 1973 aunque, se conoce, que se trata de una reescritura en la medida en que se trata de “una novela que había sido originalmente un libro de poemas” (Aira en: Lamborghini, 1988:7). *La causa justa*, escrito en España, excede todo lo referido al campo literario local y, por ende, sólo puede ser abordado en lo que hace a las condiciones inter-discursivas de producción y a nivel de enunciado.

² Con lo cual la dimensión social no será abordada en este trabajo. Con respecto a la figura del enunciador, se trata de una construcción que deber ser entendida como el resultado de opciones y estrategias discursivas hechas por el agente social Oswaldo Lamborghini. En este punto, no debe perderse de vista que, tanto el sujeto social como el sujeto textual constituyen dos dimensiones de una misma práctica. Sin embargo, el enunciador no sólo es un simulacro o una construcción textual sino uno “más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante las cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación” (Costa-Mozejko, 2002:16-17).

³ Aquí no puede perderse de vista que estos enunciadores con los que se polemiza también deben ser entendidos en los términos de resultados de opciones y estrategias discursivas realizados por otros agentes sociales que forman parte de la misma trama de relaciones específicas.

⁴ Véase Filinich (1997: 209-210).

⁵ Cuando decimos que lo referido a las competencias del enunciador no resulta excluyente para fundar su legitimidad, hacemos referencia a que la formulación de un enunciado verosímil o creíble que resulte aceptable para el “tú” enunciatario también es importante a la hora de imponer sentidos. Véanse al respecto las consideraciones hechas por Culler (1979) y por Hamon (1982) sobre la noción de verosimilización.

⁶ Remitimos aquí a los ensayos de Reinaldo Laddaga y de Julio Premat presentes en la compilación de Dabove-Brizuela (2008).

⁷ O bien: [a propósito de la distinción entre “culón” y “nalgudo”] [...] “realizado el trabajo de establecer las diferencias (ya lo realizamos), los derrotistas [entre los que se cuenta el enunciador] batimos palmas, locos de contentos. ¡Qué fracaso! Porque no hay diferencia alguna” (Lamborghini, 2003:13). Asimismo, en “Agregados” a *La causa justa*, —del año 1985—, encontramos un pasaje orientado en la misma dirección: “—sí, sí, ya sé: Lucy Chirola y la palabra ‘niña’ no casan. Otra vez: tampoco casan con una puta reventada. Pero si yo supiera escribir me abstendría de publicar, imbécil. Qué deleite saborearme en mis papeles cada noche, laxamente extendido en mi lecho de ‘satén’ (:tejido arrasado; Espasa Calpe.), y en el momento exacto volverme hacia el jarrón diaguíta y eyacular largo y denso—” (Lamborghini, 2003:47).

⁸ Al respecto, remitimos a Lamborghini (2003:257).

⁹ En palabras de Aira, se trata de “la travesía dialéctica de prosa y verso” (Aira en: Lamborghini, 2003:305).

¹⁰ O bien: “Así, creemos, florece el delirio. Nal pensará que ya desde niño lo persiguieron y maltrataron, como si él tuviese la culpa de ser ‘culón’ (aunque es él mismo quien se siente culpable y se atormenta): tachar la estupidez psicoanalfabeta del paréntesis último. Aunque estas

estupideces Sullo [léase, otro “personaje” de esta narración sinuosa] son típicas de los linotipistas-semi. Subrayar demasiado, leer poco, como si entender fuera un suicidio” (Lamborghini, 2003:14).

¹¹ Para más ejemplos de quiebres en el relato, véase: Lamborghini, 2003: 19, 28 y 42.

¹² Para otros ejemplos de interpolaciones a pie de página, remitimos a: Lamborghini, 2003: 25 y 33.

¹³ I. ACOPIADOR AVIADO, PERDIDO. II. BORRAS. III. EL NIÑO PROLETARIO. IV. LA VUELTA.

¹⁴ A modo de ilustración sobre este aspecto, en *Sebregondi* leemos:

[Versión en prosa]

[Versión en verso]

No se puede responder. No se puede responder. No se puede responder.

4) No se puede responder.

No se puede responder. No se puede responder. 3) No se puede responder.

No se puede responder (Lamborghini, 1988:73).

No se puede responder

No se puede responder

No se puede responder

4) No se puede responder

No se puede responder

No se puede responder

3) No se puede responder

No se puede responder (Lamborghini, 2003:284-285).

¹⁵ Episodio que a su vez, conecta *La causa justa* con otra de las novelas del mismo autor: hablamos aquí de *Tadeys* (2005).

EL IDIOMA PORTUGUÉS COMO LENGUA OFICIAL EN BRASIL

María Adhelma Carratini

macarrat@gmail.com

Norma Beatriz Castelli

betty_franport@hotmail.com

Proyecto de investigación: El libro didáctico como material para la enseñanza de portugués LE - Perspectivas políticas: industria editorial y trabajo simbólico.

Directora: Prof. DAVIÑA, Liliana

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- UNaM.

Palabras clave

Lengua oficial – lengua nacional – hiperlengua – funciones simbólicas y objetivas – gramaticalización.

Resumen

Brasil se caracteriza por la diversidad lingüística existente, no obstante, solamente una lengua fue instituida como ¿*lengua oficial / lengua nacional*? Para **Bourdieu** hablar de la lengua, es aceptar tácitamente la definición de que la lengua oficial es una unidad política. Es decir, la **lengua oficial** se constituye vinculada al Estado desde su génesis hasta en sus usos sociales. Estimamos que estas concepciones tienen su germen histórico y que su generalización es el resultado de procesos políticos complejos íntimamente ligados a la construcción de los Estados modernos. Indagar sobre ello implica operar también con el concepto de *hiperlengua*.

La variedad de lengua instituida como *lengua oficial/ lengua nacional* cumple dos funciones: *simbólica y objetiva*. Desde el punto de vista *simbólico* representa sentimientos de pertenencia, fraternidad, unidad; y desde el punto de vista *objetivo* sirve de modelo de corrección a partir del cual se evalúan todas las

manifestaciones Lingüísticas. La *gramaticalización* es un instrumento de los procesos de institucionalización de la lengua portuguesa / brasileña y, una pieza fundamental en la consolidación de la unidad lingüística.

¿Cómo se manifiestan esos procesos en los LD de PLE? , es el interrogante que intentaremos dilucidar.

* * *

Esta ponencia es parte del proyecto de investigación que tiene como propósito el análisis de los libros didácticos, habitualmente utilizados en las instituciones para la enseñanza del portugués lengua extranjera (PLE). Nuestro objetivo es referirnos a la instauración de la lengua *nacional / oficial* en la República Federativa del Brasil y mostrar cómo opera dicho concepto en los LDs de PLE seleccionados en tanto que manifestación de discurso.

El portugués es lengua oficial de ocho países distribuidos en cuatro continentes, (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné, Bissau, Mozambique, Portugal, Santo Tomé y Timor Leste), además se utiliza como lengua de comunicación en doce organizaciones internacionales (la Unión Europea, UNESCO, MERCOSUR, OEA, Unión Latina, La Alianza Latinoamericana de Comercio – ALALC-, Organización de los Estados Iberoamericanos (OIE), la organización de la Unidad Africana y la Unión Económica y Monetaria de África Occidental), es idioma obligatorio en los países del MERCOSUR y Lengua oficial de la Comunidad de Desarrollo de África Austral.

Del mismo modo que Portugal, en la década del '70, Brasil dirige su mirada más allá de los océanos con el propósito de lograr el abrazo metafórico entre los países que constituyen la Comunidad Lusófona, conocida como la CPLP, creada oficialmente en 1996, y reconocida más por su identidad cultural que por la lingüística. El portugués, tercera lengua de occidente y séptima en el mundo, es hablado por más de 200 millones de personas.

Si bien Brasil se caracteriza por la diversidad lingüística existente, solamente una lengua fue instituida como *lengua oficial / lengua nacional*.

Estimamos que estas concepciones tienen su germen histórico, y que su generalización es el resultado de procesos políticos complejos íntimamente ligados a la construcción de los Estados modernos. **Bourdieu** sostiene que hablar de *la* lengua, es aceptar tácitamente la definición de que la **lengua oficial** es una unidad política, la lengua que en los límites territoriales de esa unidad, se impone a todos los súbditos como la única legítima. En sus palabras,

En el proceso de constitución del Estado es cuando se crean las condiciones de la constitución de un mercado lingüístico unificado y dominado por la lengua oficial: obligatoria en los actos y en los espacios oficiales, esta lengua de estado se convierte en la norma teórica a las que se someten todas las prácticas lingüísticas” (Bourdieu, 2008: 22).

De modo similar, Eduardo Guimarães define la **Lengua oficial** como la lengua de un Estado, obligatoria en acciones formales y en sus actos legales, y a la **Lengua nacional** como la lengua de un pueblo que lo caracteriza y da a sus hablantes una relación de pertenencia.

La lengua y la cultura están íntimamente relacionadas, la lengua forma parte de la cultura, no es tan sólo un vehículo de contenidos, latente y patente, sino que «La misma lengua es contenido, un referente de lealtades y animosidades, un indicador del rango social y de las relaciones personales, un marco de situaciones y de temas, así como un gran escenario impregnado de valores de interacción que tipifican toda comunidad lingüística» (Fishman, 1988: 35). La lengua nos distingue, nos identifica.

El hecho de pertenecer a una comunidad lingüística, entendiéndola como «aquella cuyos miembros participan por lo menos de una variedad lingüística y de las normas para su uso adecuado» (Fishman, 1988: 54), nos revela que existen varios niveles de lengua, funcionalmente diferenciables unos respecto a otros.

Auroux (2009) afirma que la *política lingüística* es el conjunto de los actos por los cuales una sociedad reforma, extiende durante las conquistas y la colonización e, irradia “su” lengua o administra el multilingüismo en su territorio. Las condiciones culturales de dicha política varían de acuerdo a los parámetros

de modelo del Estado y de los sustratos iniciales generando al menos tres casos de los cuales, el *Modelo de colonización sobre sustratos no indoeuropeos* corresponde a Brasil reflejado en la obra del Marqués de Pombal con el empleo de la “*língua geral*” como lengua vehicular versus portugués.

Indagar sobre ello implica operar también con el concepto de *hiperlengua*, definida - según Auroux- como la lengua en funcionamiento estructurada en un espacio /tiempo, relaciones de comunicación en ciertos contextos, instrumentos lingüísticos y actividades sociales. Para que haya comunicación entre los sujetos, éstos deben pertenecer a una misma **hiperlengua** sin necesidad de compartir la misma gramática. La gramaticalización es el proceso de instrumentalización de una lengua a través de gramáticas, diccionarios, vocabularios, libros didácticos. Estos instrumentos lingüísticos modifican, tanto los espacios de comunicación (*hiperlenguas*), como la relación entre el sujeto hablante y una lengua

Creemos que hablar de la constitución de una lengua nacional es hablar de historia porque los sujetos hablantes pertenecen a un mundo históricamente localizado y discursivamente determinado. En la formación histórica del Brasil como Nación y como Estado, diferentes cuestiones orientadoras del sentido lingüístico estuvieron siempre presentes: los acontecimientos coloniales en el S XVIII, los conflictos lingüísticos en torno a la lengua general y las deliberaciones de los intelectuales de las Academias de los Felices y de los Renacidos sobre las lenguas que debían ser usadas para contar la historia de Portugal y de Brasil.

Después de la proclamación de la Independencia y de la República, el surgimiento de las primeras gramáticas brasileñas, que inauguran un lugar de autoría; la fundación de la ABL, las políticas lingüísticas de Vargas- entre otros – ejemplifican cómo la cuestión de la lengua no es ajena al modo con que el Estado–Nación construye simbólicamente el sentido nacional. Aún hoy, la identidad de la lengua nacional permanece como meta de las proyecciones políticas que además de determinar lo que puede y debe ser dicho, también prescriben cómo debe ser dicho. Son proyecciones que toman a la lengua como objeto simbólico de la nación.

Al respecto, Guimarães, propone cuatro períodos para explicar el proceso de gramaticalización del portugués en Brasil:

- El primero va desde el descubrimiento del Brasil (1500) hasta la primera mitad del S XIX. El portugués como *lingua oficial* del Estado, era utilizado en documentos oficiales y practicado por aquellos que estaban relacionados con la administración de la colonia. Se identifica por la ausencia de estudios sobre el portugués hechos en Brasil.

- El segundo período va de la segunda mitad del S XIX hasta los años '30. El Marqués de Pombal, prohíbe el uso de la lengua general en la colonia. Se publican las primeras gramáticas producidas en Brasil, se funda la Academia Brasileña de Letras y se inician las discusiones en torno a las diferencias entre el portugués de Brasil y el de Portugal. Como resultado de la acción *lusitanizante* de la política pombalina, las diferentes lenguas del Brasil son silenciadas y el portugués se convierte en la lengua más hablada y en la única que tiene estatuto oficial en el país.

- El tercer período corresponde desde finales de los '30 hasta mediados de la década del '60. Se crean las carreras de letras en Brasil y se introduce la Lingüística como disciplina obligatoria.

4) El cuarto período abarca desde los '60 hasta la actualidad. En esta etapa los brasileños legitiman sus gramáticas para la enseñanza del portugués y sus diccionarios. La *lingua* portuguesa en Brasil, que ya era *lingua oficial del Estado* tiende, en ese momento, a transformar la lengua del colonizador en *lingua de la nación brasileña*.

Retomando a Bourdieu, podemos afirmar que la constitución de la lengua oficial de un país es heterogénea. En el caso de Brasil, si bien existía una consideración tácita de que había una lengua practicada en todo el país sin ser definida como lengua oficial, el Estado funcionaba a partir de esta lengua y la Nación la tomaba como elemento de su identidad.

Curiosamente, en los documentos que legislan la lengua portuguesa en Brasil se observan diversas denominaciones: *lingua nacional*, *idioma nacional*,

lengua patria, lengua vernácula. Idioma patrio, estos títulos ¿aparecen en los materiales didácticos?

Durante la segunda guerra mundial se prohíbe formalmente el funcionamiento de las escuelas cuya enseñanza fuera impartida en lengua extranjera, así como la circulación de periódicos en idioma no vernáculo y las actividades de las iglesias y demás instituciones que hacían uso de lenguas de otras naciones. La lengua como sistema simbólico acentúa la asimetría en las relaciones de dominación. Por lo tanto, ella es motivo de cohesión por un lado, y de conflicto y separación, por otro.

Recién la Constitución de 1988 en su art. 13 “De la Nacionalidad”, afirma que “*la lengua portuguesa es el idioma oficial de la República Federativa del Brasil*”, establece así un valor absoluto. La misma también reconoce la existencia de las lenguas indígenas en la realidad lingüística del Brasil. El cap. VIII, “De los indios”, art. 231, hace referencia a la preservación de su organización social, costumbres, lenguas, creencias y tradiciones. Otro artículo, establece que, si bien la enseñanza obligatoria será impartida en lengua portuguesa, se les asegura la utilización de sus lenguas maternas y propios procesos de aprendizajes. De esta manera se observa una distinción entre el portugués, lengua de la nacionalidad, y las otras lenguas que son admitidas en el espacio enunciativo nacional monolingüe.

Asimismo, existe un silenciamiento radical de las lenguas de inmigración y de fronteras.

De Bourdieu rescatamos la idea que no es el espacio que define la lengua, sino la lengua la que define su espacio. (BOURDIEU, 2008:21)

A fines del S XX, en el portugués de Brasil – según Zoppi-Fontana y Diniz - se estaría dando un nuevo movimiento *transnacional* a través de la institucionalización e instrumentación del PLE, acontecimientos lingüísticos que se materializan en la implementación del Certificado de Proficiencia en LP para extranjeros (Celpe-Bras/MEC), en 1993; la creación de la Sociedad Internacional de PLE (SIPLE), en 1992 y la creación de la primera carrera de Licenciatura en

Portugués del Brasil como segunda lengua, en 1998, el Tratado de Asunción que crea el Mercosur (1991). Estas transformaciones llevan a Brasil a ocupar el centro de la lusofonía, lugar ocupado hasta entonces por Portugal.

A modo de aproximación a un análisis empírico, tomamos los siguientes LDs: **Tudo bem. Português do Brasil; Tudo Bem? português para a nova geração. Português do Brasil para estrangeiro. Volume 1; Bem-Vindo! A língua portuguesa no mundo da comunicação.**

Los LDS de PLE, en tanto productos ideológicos, como sostiene Bajtin, representan objetos materiales, partes de la realidad que circundan al hombre(...) y se materializan a través de la palabra, las acciones, la conducta, la organización de los hombres y las cosas (...), es decir, mediante un material sígnico.

En general, los LDs. se refieren a la lengua que se enseña como “el portugués de Brasil” y lo hacen para referirse a algunos aspectos lingüísticos específicos, como ser la gramática o la fonética. En el material que analizamos, el uso de la expresión *Portugués del Brasil*, se refiere a aspectos lingüísticos puntuales, en contraste con el portugués de Portugal.

En el *Bem-Vindo*, observamos que en la tapa, la lengua portuguesa podría ser identificada con la lengua oficial a través del diseño de repetidos mapas del Brasil.

En la presentación, las autoras invitan a quien quiera aprender “o **nosso** português falado como ele é” sin obviar la Gramática Normativa. En esta enunciación, el empleo del posesivo en primera persona plural, es la marca indicial de la identidad de un pueblo y de su respectiva nación.

En el cap.8, en el texto “O país e o idioma”, observamos una descripción geográfica de Brasil que finaliza con una pequeña alusión al idioma “*um grande elo de união do nosso povo é, que em todas as regiões do Brasil, fala-se português!*” También vemos a la bandera nacional como símbolo de pertenencia a un país e imágenes representativas de cada región mencionada en el texto.

Recordando que Brasil ocupa hoy el centro de la lusofonía en este mundo globalizado, creemos que la circulación de los LDs. de PLE - atendiendo ciertas

condiciones - determinarían la imagen de la lengua nacional brasileña como una lengua de negocios.

BIBLIOGRAFÍA

Auroux, S (1998): “Lengua e Hiperlengua”, en *Língua e instrumentos lingüísticos*. N° 1. São Paulo Ed.Pontes

_____ (2009): “Instrumentos lingüísticos y políticas lingüísticas: la construcción del francés”, en *Revista argentina de historiografía lingüística*, I, 2, 137-149,

Bourdieu, P. (2008) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Ed. AKAL

da Silva, V.(2003): “Lusofonia: Proposta para a Reinvenção de uma Comunidade”, en *Anuário Internacional De Comunicação Lusófona*.

Diniz, L. R. A (2007): “Mercado de línguas. A gramatização do português como língua estrangeira em livros didáticos editados no Brasil”. In: *Seminário de Estudos em análise do discurso*, 3.,Porto Alegre. Disponível em <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/MERCADO_DE_LINGUA_S.pdf

Fishman, Joshua (1988): *Sociología del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

Guimarães, E. R. J.(1996): “Sinopse dos estudos do português no Brasil: a gramatização brasileira”. In: **Guimarães, E.; Orlandi, E. P.** *Língua e cidadania. O português no Brasil*. Campinas: Pontes,

_____ (2002): *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas:Pontes.

_____ (2005): “A língua portuguesa no brasil” en *Cien. E Cult.* vol.57 no.2 São Paulo Apr./June

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252005000200015&script=sci_arttext

Lotman, I (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Orlandi, E. (1997): *O estado, a gramática, a autoria*. DL – IEL/LABEUB UNICAMP www.unicamp.br

Zoppi-Fontana, M.G- Diniz, L (2008) “Declinando a língua pelas injunções do mercado: institucionalização do português língua estrangeira (PLE)” en *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 37, n. 3; set-dez MG . 89- 119.

RECORRIDO POR LOS CAMINOS TRANSITADOS EN LOS PROYECTOS GAEP

Silvia Carvallo

carvallosil@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Géneros académicos – discursos institucionales – competencias discursivas –
escritura profesional

Resumen

Durante el período 2004 -2009 he dirigido el proyecto Géneros Académicos y Escritura Profesional en sus dos etapas. El equipo de investigación que me ha acompañado a lo largo de estos años presentará en sus respectivas ponencias diferentes aspectos abarcados por este proyecto. La siguiente presentación busca mostrar las principales líneas de análisis y las aportaciones que, desde este espacio académico, he (hemos) podido brindar.

* * *

Nuestra línea de investigación recoge la preocupación de muchos equipos docentes sobre la problemática vinculada con *los procesos discursivos* en general y en particular, con las prácticas de escritura en los estudios superiores en el marco de la cultura letrada. Sabemos que tanto la universidad pública argentina como otras organizaciones sociales y educativas, invierten muchos recursos

económicos, materiales y humanos para la formación especialistas (de grado y de postgrado), en estudios del lenguaje y de la comunicación.

Con el desarrollo de dos proyectos sucesivos – y concluidos - GAEP I y II, y con el que actualmente estamos desarrollando y que presentaremos en otra mesa, a las 18 hs: “Experiencias de Escritura en el Umbral Académico” estudiamos las interrelaciones y pasajes que conectan los *géneros académicos* y las formas de *escritura profesional*.

Reconocemos la importancia de producir conocimientos nuevos en torno de esta problemática de la escritura en la sociedad de hoy, para orientar acciones pedagógicas y gestiones políticas en el área de Lengua y además, recalcamos la necesidad de realizar transferencias de los avances logrados a otros campos y actividades profesionales, más allá de los límites disciplinares.

Hablemos de objetivos de los proyectos: uno de los principales ha sido producir conocimiento acerca de las **competencias discursivas de los estudiantes universitarios** para analizar el desarrollo, transformaciones y saltos cualitativos de dichas competencias en relación con las modalidades de la **alfabetización académica especializada**. Para ello, debimos acotar y recortar nuevamente el campo a de dos carreras: Letras y Comunicación Social, para explorar trayectorias y pasajes entre los umbrales académicos de ingreso y de egreso.

¿Cómo? Con diversa suerte y mucha persistencia, trabajamos con dos proyectos los GAEP I y II; estuvimos seis años explorando y analizando extensos corpus textuales, con largas series de trabajos escritos por estudiantes en los formatos típicos de los géneros académicos. *Informes, monografías, ensayos, reseñas y diversos tipos textos* componen nuestros MATERIALES DE ARCHIVO que encuadramos en el marco de los Discursos Institucionales.

Tal vez esta ubicación o enmarque de nuestras **unidades de análisis, los textos prototípicos de los GA en los DI** requiera detenernos en alguna aclaración: por ejemplo, debemos señalar que en investigaciones y publicaciones

previas hemos delineado las características de los DI sus rasgos enunciativos y estrategias retóricas. (Cf. Palabras Públicas, que publicado el año pasado), Pero aquí solo puedo limitarme a remarcar el carácter institucional de estos géneros, es decir, insistir en su **carácter ritual y normativo a partir de la ‘institución’ académica** los condiciona e instala socialmente.

Para realizar los **recorridos analíticos** en estos **géneros y formados académicos** trabajamos – como ya dijimos antes – con **escritos de estudiantes en los dos umbrales: uno, el de ingreso**, con textos producidos en las cátedras (exámenes parciales, trabajos prácticos, reseñas, informes, monografías) y **otro, el de egreso**, con el AD aplicado a textos escritos por recién –graduados y egresantes (es decir, estudiantes ubicados en el umbral de graduación), tales como: monografías de grado, informes de investigación, tesinas, proyectos profesionales, etc

Para enriquecer y contextualizar el análisis discursivo de estos materiales de archivo cruzamos con datos obtenidos de **entrevistas a los actores involucrados** (escritores / estudiantes y profesores asesores), luego de una **selección de casos representativos** que nos han permitido obtener - desde los propios sujetos enunciadorees - información sobre procesos y estrategias discursivas, formatos académicos, tipos de escritura y saberes disciplinares puestos en juego.

La descripción y la enumeración analítica de rasgos enunciativos distintivos de las muestras de *alfabetización académica especializada* han enriquecido nuestras reflexiones y a la vez, algunos integrantes del equipo han derivado su tarea en nuevas investigaciones para profundizar **formatos genéricos específicos** como **las tesinas de graduación, el ensayo teórico y la divulgación científica**.

Esos trabajos se presentarán a continuación de esta presentación,

Pero antes de ceder a los jóvenes, la palabra quiero agregar algo más: el proceso de investigación cualitativo detenido y pormenorizado de las producciones escritas académicas con el ACDA ha posibilitado descripciones y

acercamientos diferentes a las **trayectorias académicas de los estudiantes y de las carreras** que los han contenido durante varios años. Entre otras cuestiones, nos ha permitido explorar formas del interdiscurso que se entrecruzan en estos **campos disciplinares vecinos** – Letras y comunicación Social – cuyas fronteras se dibujan y se pliegan en vericuetos temáticos, estilísticos y juegos retóricos propios de las ciencias sociales.

La construcción de **series textuales** con tesinas y monografías de grado ha permitido avanzar en el **rescate de la memoria institucional**, pues estos **trabajos de los recién- graduados marcan hitos simbólicos en el devenir de las trayectorias académicas**.

Con el **ACDA** pudimos re- conocer líneas teóricas dominantes y **de- mitificar modalidades de la escritura científica** corroborando durante el recorrido, algunas interesantes **hipótesis** vinculadas con *la relación entre los géneros, el metalenguaje, las modalizaciones subjetivas y autonómicas*. (tema que se tratará en la siguiente ponencia de esta mesa)

Algo más me gustaría agregar aquí, con relación a nuestras hipótesis de trabajo, aun corriendo el riesgo de extender demasiado esta presentación.

Ya dije antes que cuando iniciamos GAEP I, buscábamos explorar el desarrollo de las competencias discursivas, para producir conocimiento acerca de esa **conciencia crítica especializada sobre el lenguaje, sus usos y funciones en la vida social**, que reconocemos constituye el avío indispensable de los futuros profesores y/o licenciados en Letras para recorrer los pasajes que separan el *umbral*¹ de ingreso y el umbral de egreso, e instalarse con solvencia en la vida como profesional.

La **observación y la (auto) reflexión sobre el “devenir letrado”** nos condujo hacia **teorías de la metadiscursividad y de la heterogeneidad enunciativa para formular hipótesis acerca de la escritura profesional**.

Por supuesto, desde los límites de nuestro campo disciplinar (Cf. informes de GAEP I y II). En primera instancia debemos reconocer que **no es la escritura**

letrada la única que realiza operaciones con el metadiscurso; dicho de otro modo, la reflexión acerca del discurso ajeno no es patrimonio exclusivo del profesional en letras. El acercamiento al discurso y al análisis del discurso, sea o no crítico, puede ser realizado por otros profesionales (por ejemplo, los especialistas en historia, los psicoanalistas, los sociólogos, etc.) Por lo tanto, para hablar de “nuestras especificidades” debimos adentrarnos en teorías analíticas y así más que profundizar, nos hundimos en la cuestión de la “heterogeneidad enunciativa” y la autonomía.

Quiero tranquilizar a los oyentes, no pretendo reseñar aquí la bibliografía trabajada, sería poco productivo, además de no pertinente. Para ello, están las publicaciones académicas; aquí nos interesa el intercambio, dibujar itinerarios y re - presentar las cartografías construidas (ver anexo).

Vuelvo entonces a la cuestión que me pre - ocupaba: decía que la hipótesis de base del GAEP acerca de la metadiscursividad como característica de la escritura letrada ha requerido el enfoque desde teorías muy especializadas de la lingüística y la semiótica. Debimos profundizar el bucle reflexivo para lograr mayor precisión y por ahora, quedamos en algunos acuerdos acerca de los rasgos de la escritura profesional letrada y delineamos unas tipologías, poco precisas, como corresponde a la complejidad y sinuosidad de nuestro objeto de análisis: la palabra escrita.

Por ejemplo, remarcamos algunas características fuertemente distintivas en los textos de los estudiantes, que nos permiten hablar de por lo menos tres tipos de **escritura: reproductora, autógrafa, autónmica**. Cada una de ellas, con matices y variantes, que ejemplificamos en nuestros trabajos analíticos. Para este momento, basta con acentuar algunos rasgos diferenciales, tales como los que se pueden ver en el cuadro que les entregaremos a continuación, para que puedan entender las distinciones que irá realizando César en su trabajo.

Finalmente, debo señalar que el trabajo sostenido durante los seis años no ha dado oportunidad de transferir avances a otros proyectos (académicos, de investigación y de extensión) y de responder - con talleres y cursos de

perfeccionamiento profesional / laboral - a demandas desde otros campos disciplinares y/o desde actividades diversas, en el marco de convenios con organizaciones sociales de nuestro medio.

En las seis ponencias que el equipo GAEP presenta en este congreso se condensan y se confrontan experiencias compartidas y conocimientos producidos, que esperamos sabrán enriquecer uds. con algunos comentarios críticos.

BIBLIOGRAFÍA

Authier Revuz, Jacqueline (2003). *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*. Trad. Alma Bolón Sociedad de Profesores de Español del Uruguay, Montevideo, 2003.

----- (1998). *Palavras Incertas* Campinas (SP Brasil) Editora Da Unicamp, 2001. Pp. 198

Bajtín, M. (1952/3). “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la Creación Verbal*, Bs. As., Siglo XXI, 1992.

Bolón, Alma, *Pobres palabras. El olvido del lenguaje, ensayos discursivos sobre el decir*, Universidad de la República, Montevideo, 2003.

Bourdieu, P. (1975). *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal, 1985. Pp. 159

Camblong, Ana (1990). “Culturas en contacto: umbrales semióticos” Ponencia IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica. Barcelona, Abr./89 en *Revista de Estudios Regionales*, Pdas, SiyP-FHCS-UNaM

Carlino, Paula (2005). *Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica*. México, FCE. Pp. 200

Carvallo, Silvia (2009). *Palabras públicas. Voces, Ecos y Silencios en la escritura. Categorías para el Análisis Crítico de Discursos Institucionales y Periodísticos* Posadas. Editorial Universitaria de Misiones.

----- (2006). “Escritura Profesional y Conciencia Crítica en la Escena Académica. Del Discurso Reprodutor al Metadiscurso Autorreflexivo (en el Campo Disciplinar de Letras)”. *Primeras Jornadas de Lectura y Escritura del*

Litoral. Departamento de Letras. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 21 al 23 de septiembre.

Genette, G. (1977). "Géneros, 'tipos', modos" de 183 a 235 en Garrido Gallardo *Teoría de los Géneros Literarios* (comp.) Madrid, Arco Libros, 1988. Pp.385

Lotman, Iuri (1985). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996

Maingueneau, D. (1987). *Novas tendências em Análise do Discurso*. 2da ed. Sao Paulo., Pontes Editora Univ. De Campinas, 1993)

Pêcheux, Michel (1983). *O discurso: Estrutura ou Acontecimento*, Campinas, Pontes, Editores, Pp. 67 (conferencia 1983 Universidad de Illinois con el título "Marxismo e Interpretación de la Cultura: límites, Fronteras, Restricciones". Publ. 1988 Illinois University Press Tit Orig. Discourse: Structure or Event? Traducción de Eni Pulcinelli Orlandi 1990

Pulcinelli Orlandi, Eni P. *El AD en suas diferentes tradições intelectuais no Brasil* En TELEDUC Unicamp [http://spider,ufrgs.br/discurso/evento/conf_04/eniorlandi pdf](http://spider.ufrgs.br/discurso/evento/conf_04/eniorlandi.pdf)

Said, Edward W. (1983). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004. 432 páginas.

Voloshinov, V. (Bajtín, M.) (1930). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Bs.As., Nueva Visión, 1973. Pp. 242

ANEXO: CARTOGRAFÍA DEL PROYECTO GAEP

PRIMERAS EXPLORACIONES EN LA ESCRITURA ACADÉMICA:

	Proyectos	Dirección y equipo de investigación
1992- 1994	La actividad discursiva y los problemas de expresión del ingresante universitario (UNaM)	Silvia Carvallo
1995- 1998	Escritura y Umbral. (Cartografía del Umbral '95 – Itinerarios críticos y pedagogía de la escritura).	Ana Camblong directora Silvia Carvallo co- directora Fernanda Niño (PAP) Graciela Alegre (Inv. Aux.) Isabel Galeano (Inv. Aux.) Nancy Morgenstern (Inv. Aux.)

SEGUNDA ETAPA:

	Proyectos G A E P	Dirección y equipo de investigación
2004- 2006	De los géneros académicos a la escritura profesional. GAEP I Análisis Crítico del Discurso Académico (ACDA) en textos de estudiantes / del umbral de ingreso al umbral de egreso.	Silvia Carvallo Inés Skupieñ Gustavo Simón César Prieto Mariel Bertoni (y aux. becarios)
2007- 2009	Géneros Académicos y Escritura Profesional - GAEP II Análisis Crítico del Discurso Académico (ACDA) en textos del umbral de egreso.	Silvia Carvallo Gustavo Simón César Prieto Mariel Bertoni Silvia Insaurralde Simone Triches Milton Terenzio (y aux. becarios)

ALGUNAS TIPOLOGÍAS Y DISTINCIONES OPERATIVAS

- Primera distinción:

TIPOS DE ESCRITURA: según la representación del discurso propio y ajeno (RDA)

Escritura reproductora	Escritura autógrafa	Escritura autonímica
- Permite la apropiación teórica y la organización redes conceptuales	- Permite asumir autoría y tomar distancia para activar la conciencia crítica	- Favorece la autorreflexión sobre el proceso, la conciencia de la heterogeneidad enunciativa y la autnomia
- Inicia la relación dialógica con otros autores (lectura – estudio) y establece vínculos filiativos	- Posibilita pasajes (de la filiación a la a - filiación discursiva e intelectual)	- Fortalece los procesos de afiliación crítica
- Instala al estudiante en su campo disciplinar	- Inicia el compromiso con la escritura profesional	- Desarrolla competencias (meta) discursivas y (auto) reflexivas para la escritura profesional

Variantes y combinaciones metadiscursivas

- **Metadiscurso reproductor o de apropiación**
- **Metadiscurso reflexivo / autógrafo**
- ***Metadiscurso autorreflexivo con escritura autonímica***

- Segunda distinción:

PASAJES (entre estilos y formas de escritura)

Ingenua		Polémica
Controlada		Autocontrolada
Con reflexividad crítica		Con reflexión autocrítica
Enunciación directa		Enunciación autonímica
Filiación (intelectual, institucional y discursiva)		A - filiación (crítica)

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

- Tercera Distinción:

- **Modalización meta - enunciativa reflexiva**
- **Modalización meta - enunciativa / autorreflexiva / autonímica →**
¿escritura profesional?

PRODUCCION Y TRANSFERENCIAS

Ponencias

- “Discurso, memoria y reflexión crítica. Las tesinas (o monografías finales) en carreras de Letras.” Congreso Cátedra UNESCO de Lectura y Escritura, Chile, 5 de oct. 2009
- “Subjetividad, modalización y escritura académica” Congreso Internacional Chileno de Semiótica: Crítica y Subjetividad Chile, Concepción - 2009
- “Procesos de Escritura y Reflexión Autonómica en la Alfabetización Académica y en la Escritura Profesional” Disp. en <http://www.lenguas.unc.edu.ar/aledar>
- *Devenir Letrado.* Buenos Aires. III Congreso Internacional de Letras: *Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística.* Agosto 2008
- *El discurso escrito en la formación académica.* Buenos Aires, Segundo Coloquio Internacional *Escritura y producción de conocimiento en carreras de postgrado.* Cátedra UNESCO de Lectura y Escritura - 2008
- “Variaciones sobre escrituras de retorno con fuga hacia la autonomía. Temporalidades en discursos académicos” II Congreso Internacional y VII Congreso Nacional de Semiótica Asociación Argentina de Semiótica - Rosario – nov. 2007
- *Memoria y cronotopías en entrevistas a egresantes.* Rosario, VII Congreso Nacional y II Internacional de Semiótica, Noviembre de 2007
- *Reseñar un evento, reseñar lo leído.* Rosario, VII Congreso Nacional y II Internacional de Semiótica, Noviembre de 2007
- *Tiempos instituidos, tiempos subjetivos en textos académicos del umbral de ingreso.* Rosario, VII Congreso Nacional y II Internacional de Semiótica, Noviembre de 2007 (PRIETO, César)
- *Temporalidades y tramas discursivas presentes y ocultas en la cualificación.* Rosario, VII Congreso Nacional y II Internacional de Semiótica, Noviembre de 2007
- “¿Prácticas de Escritura Profesional?. Alfabetización académica especializada y metadiscursos autorreflexivos en la escena institucional”- VI Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y Literatura- Salta - Septiembre 2007
- “Escritura Profesional y Conciencia Crítica en la Escena Académica. Del Discurso Reprodutor al Metadiscurso Autorreflexivo (en el Campo Disciplinar de Letras)”. Primeras Jornadas de Lectura y Escritura del Litoral. 2006 UNL disponible en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/escrituraylectura/>

- “Los Géneros Académicos, la Institución y las Prácticas Discursivas” en II Encuentro Provincial de Investigación Educativa – REDINE CD – ROOM Pdas, - EDUNaM. 2008.
- “Voces, ecos y silencios en la escritura periodística” Revista de Estudios Regionales N° 26 Año 12. FHCS- UNaM. Pg. 18 a 24
- “Discursos institucionales, palabras públicas. Rasgos distintivos y características genéricas” VIII Congreso Internacional ALAIC – IBERCOM - UNLP. 2004
- “Problemas de escritura en la Universidad” en CD Room REDINE Posadas, Agosto, 2003
- “Universidad; ingresantes, saberes y escritura” en Procesos educativos – RER Revista de Estudios Regionales N° 14 Año 9 FHyCS – UNaM - Pg. 73 a 83
- *La Actividad Discursiva y los Problemas de Expresión en el Ingresante Universitario.* Secretaría de Investigación de la FHyCS – Pdas., UNaM., 1994. 55 pgs

Trabajos inéditos

- *Itinerarios Críticos en el Umbral Universitario. Pedagogía de la Escritura: Complejidades Y Estrategias Alternativas-* (La Discursividad en Espacios Académicos del Fin de Siglo). Informe de investigación - 1998 / Inédito En: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS.- UNaM.
- *Cartografía del Umbral 95'- La Producción Discursiva Escrita del Ingresante en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM.* Informe de Investigación - 1996 / Inédito En: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS.- UNaM.

Libros

- CARVALLO, Silvia: **PALABRAS PUBLICAS. Voces, Ecos y Silencios en la escritura. Categorías para el Análisis Crítico de Discursos Institucionales y Periodísticos.** Posadas, EDUNaM, 2009. Pp. 312
- CARVALLO, Silvia y ANDRUSKEVICZ, Carla **Procesos discursivos. Cuadernos de Cátedra:** Posadas, EDUNaM, 2008. Pp. 111

Publicaciones de Extensión y Producción en cátedras

- Materiales para cátedras en AULA VIRTUAL
Material disponible en: <http://virtual.humanidades-unam.dyndns.org>
- CARVALLO, Silvia y ANDRUSKEVICZ, Carla: ***La escritura en manos de todos***. Antología de cuentos y poesías- Concurso Literario. Pdas, EDUNaM, 2009. pp. 93

Tesinas de grado emanadas de los proyectos

INSAURRALDE, Silvia: *Picadas de tinta. Transitar la heterogeneidad enunciativa en ensayos teóricos en Misiones*.

TERENZIO, Milton: *La divulgación científica en la revista Ciencia Hoy*.

Proyectos de extensión con becas del CEDIT Misiones

- Mariel Bertoni (Becaria 2008 / 2009): *Procesos de escritura en la escuela media: reproducción, autoría y academicismo. Alfabetizar y aprender*.
- Milton Terenzio (Becario 2010): *La divulgación científica en la prensa escrita misionera*

Directora: Silvia Carvallo - Codirector: Gustavo Simón

Cursos y talleres de transferencia:

- **Taller: *El trabajo de escribir en el campo jurídico*** – Convenio UNaM – Poder Judicial de Misiones. Mayo – Junio de 2010
- **Curso - Taller: *Alumnos: perfiles, situaciones y trayectorias*** en el marco del Proyecto para el Desarrollo y Fortalecimiento para la Investigación Educativa - Articulación e Integración de la Formación Docente. Posadas, Año 2009
- **Curso de postgrado y perfeccionamiento: “Entre la transparencia y la opacidad. Cuestiones de heterogeneidad enunciativa en la escritura”** FHCyS UNaM – Posadas, Junio 2008
-

NOTAS

¹ Para la noción de *umbral semiótico* desarrollada por Ana Camblong, entre otras publicaciones de la autora, consultar: "Culturas en Contacto: Umbrales Semióticos". Ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica. Barcelona, 1990; *Mapa Semiótico para la Alfabetización Intercultural en Misiones*. Posadas, FHCyS UNaM – MCyE Misiones, 2005.

VIDEO-JUEGO: CATEGORÍAS PERCEPTIVAS, COGNITIVAS, IMPLICACIÓN CORPORAL Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

Ricardo Casas Tejeda

ricardo.casas@gmail.com

Proyecto de investigación: “Videoanimación y Construcción de Identidades”
(Fondecyt N°1030561)

Director: Rafael Del Villar Muñoz

Unidad de Sociosemiótica, Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

Palabras clave

Semiótica, sociología, cognición, videojuego, identidad, consumo, cultura.

Resumen:

El consumo del videojuego constituye un espacio fructífero para intelegibilizar la semiosis bajo un régimen discursivo multimedial interactivo, que implica categorías perceptivas específicas y procesos cognitivos complejos. Asimismo, constituye un espacio que permite intelegibilizar el proceso de construcción de identidades de los sujetos consumidores/usuarios del videojuego y la existencia de microculturas basadas en el uso e intercambio de objetos-símbolos pertenecientes al ámbito de las tecnologías de información y comunicación.

Esta ponencia expone el trayecto de investigación realizado por este investigador en el período 2002-2005 y ensaya algunos problemas que se proyectan como parte fundamental de sus actuales investigaciones semióticas.

* * *

En el caso del videojuego la principal problemática que abordamos está ligada a la implicación corporal del videojugador y los procesos de construcción de identidad, que detectamos durante el análisis de las entrevistas a niños y jóvenes de las ciudades de Antofagasta, Santiago y Temuco.

Cabe indicar que estudios realizados por el Consejo nacional de Televisión de Chile (CNTV) sobre la existencia de objetos tecnológicos en los hogares chilenos, sitúan al videojuego a la par del computador personal y de la televisión por cable en 1999 y por debajo de los computadores personales y del internet en 2008 (1999: videojuegos 23,7%, computadores 23,9%, internet en el hogar 9,8%; 2008: videojuegos 25%, computadores 53%, internet en el hogar 34%). (CNTV, 1999, 2008). Cabe señalar sin embargo que tanto los computadores como la internet también constituyen una plataforma donde los videojuegos han penetrado, particularmente en una modalidad denominada “juegos en línea”.

Los videojuegos son percibidos por niños y jóvenes como un espacio que permanece ajeno a lo adultos, mucho más que otras tecnologías de la información y la comunicación (TIC's). Y para ellos el espacio de significación asociado al videojuego es el consumo de los mismos, que se articula en el manejo de las protocolos cognitivos presupuestos para la operacionalización de esta tecnología multimedial, y en el manejo del contexto cultural inmediato, que se bifurca en la apropiación generacional de nichos ecológicos urbanos asociados a la adquisición del objeto videojuego (incluidos aquí otros objetos como la videoanimación, el merchandising, los accesorios tecnológicos, etc.), y en el intercambio de información pertinente para operar con esta tecnología a través de la socialización con otros consumidores en los nichos ecológicos urbanos mencionados, en las redes sociales existentes en internet o directamente por la vía de la práctica misma del videojuego en su modalidad de juego multiusuario en tiempo real a través de internet.

De esta forma opera una red emergente que se vincula en torno al objeto videojuego, no necesariamente centrado en este, pues forma parte de una cultura más amplia que Del Villar ha denominada “videoculturas de la animación” y en

torno al cual ha constituido un campo de investigaciones sociosemióticas desde el año 1997. (Del Villar, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2004 y 2008). Remitimos por tanto al lector a este referente teórico y metodológico y proponemos en las siguientes líneas una aproximación a nuestro trabajo, relacionado principalmente al estudio semiótico del videojuego.

Categorías perceptivas y cognitivas en el videojuego

Las categorías cognitivas presupuestas por las “videoculturas de la animación” se asocian al uso eficiente de los diversos códigos presentes en el videojuego, estas competencias de lectura presupuestas remiten por ejemplo a la cartografía, en tanto constituyen espacios donde se presupone mayoritariamente el desplazamiento sobre la base de coordenadas; a la narrativa y al drama, en tanto sus tópicos remiten a la animación, la literatura, la música y el cine sin mencionar otras diversas enciclopedias (Eco: 1993, 2010) que nutren a la semiótica de este objeto, como por ejemplo el deporte en sus variadas disciplinas. En cualquier caso el videojugador suele remitirse a la enciclopedia que su cultura le proporciona para operar eficientemente en el videojuego o bien explora otras enciclopedias para optimizar su *performance*. De igual forma se enfrenta a epistemes culturales implícitas, occidentales o no occidentales, que modalizan su experiencia en el videojuego.

Este dispositivo de lectura, del video-juego, se corresponde en términos generales con los dispositivos de lectura de la imagen visual en secuencia, tales como el cine y la animación, que comienza con la segmentación del material significativo visual a partir de los mundos posibles concebidos o vividos por el lector; posteriormente los sub-conjuntos segmentados o reconocidos a partir de un mundo posible se articulan entre sí para dar una explicación global del texto visual (ver Figura N°1)

Las ciencias cognitivas entregan un diagnóstico similar sobre la lectura: suprimir, agregar, sustituir y conmutar información. (Varela: 1992, 1996) Tal vez la diferencia sustancial en este caso radica en la posibilidad de intervención que

tiene el consumidor respecto del desarrollo argumental del discurso, a través de las operaciones que realiza al jugar.

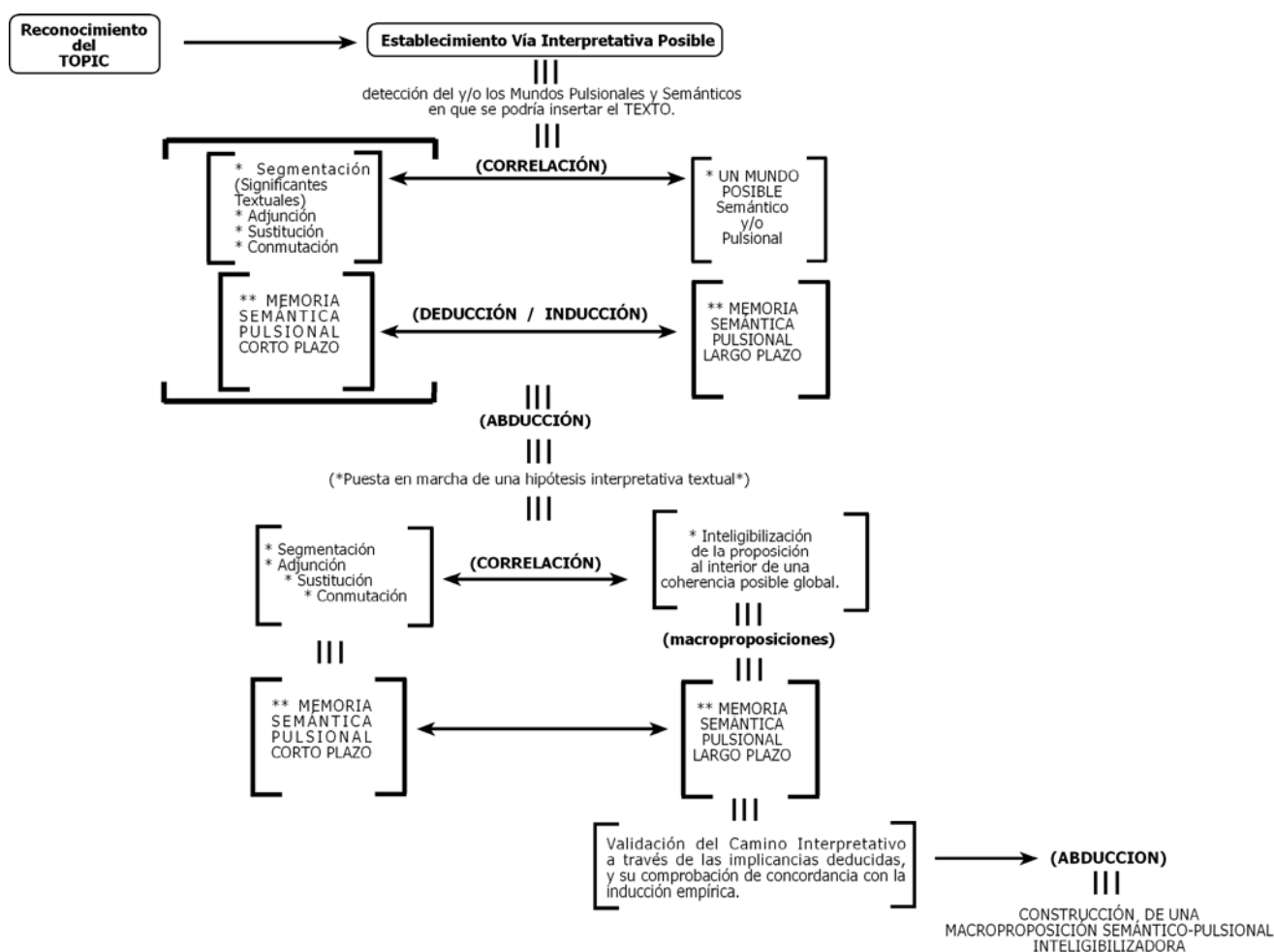


Figura N°1: Sobre los procedimientos de lectura

La implicación corporal en el videojuego

ámbito dice relación con los protocolos cognitivos presupuestos y se refiere al uso de la interfase de comunicación entre el humano y la máquina, que son aquellos dispositivos como la pantalla, los cascos o visores de realidad virtual, el teclado del computador personal, el joystick, el control inalámbrico recientemente creado por Nintendo para su consola Wii (Nintendo, 2010) y por la

Playstation 3 (Sony, 2010), así como una serie de dispositivos que permiten al jugador desplazarse e implementar acciones en el escenario que el videojuego le presenta, incluso sin la necesidad de usar controles (Microsoft, 2010).

Es a través de estas interfases donde tiene lugar la semiosis del videojuego y las categorías perceptivas implicadas son fundamentalmente audiovisuales y táctiles, con énfasis en la motricidad fina pero que progresivamente van evolucionando hacia una experiencia donde todo el cuerpo es el implicado en la operación del videojuego.

Los protocolos cognitivos asociados al videojuego, pueden aprenderse a través de la socialización con otros videojugadores o constituirse en un saber al que el consumidor accede mediante inferencias abductivas durante el proceso de semiosis que implica abordar este dispositivo sin la guía de terceros, lo que comunmente se conoce como ensayo y error, pero que incluso en estas interfases contemporáneas cuentan con mecanismos de guía a través de animaciones o videos educativos. Sin embargo es a través de la implicación corporal como se desarrolla la semiosis del videojuego.

Nuestra intención es profundizar analíticamente esta semiosis en nuestras próximas investigaciones contrastándolas con los descubrimientos e investigaciones recientes en el campo de las ciencias cognitivas enactivas, que estudian la cognición incorporada o *inboded mind*, trabajo que usualmente ocupa un lugar de frontera en el campo de las ciencias cognitivas (Varela, 1992, 1996, 2000) involucrando también el saber acumulado por los estudios culturales, la teoría crítica y los estudios postcoloniales; en tanto el objeto de nuestras investigaciones implica procesos de circulación y reproducción de discursos altamente complejos que implican al cuerpo y dispositivos de inteligencia artificial, en sociedades capitalistas neoliberales postcoloniales.

Procesos de construcción de identidades en el videojuego

A partir del análisis que realizamos sobre tres videojuegos (combate, aventura gráfica y estrategia) observamos que todos poseen una matriz estructural

de sentido compartida. Esta matriz se basa principalmente en la resolución de problemas, simulados, relativamente complejos, mediante múltiples códigos que operan como protocolos cognitivos presupuestos para cualquier videojugador. En las encuestas y entrevistas que aplicamos a niños y jóvenes chilenos (Casas y Perillan: 2004) queda en evidencia la ausencia relativa de los padres en los espacios de ocio de niños y jóvenes, pese a la positiva valoración asignada a la relación con sus padres por parte de los niños y jóvenes consultados. Se menciona específicamente la lejanía entre adultos y jóvenes en el plano del ocio y también en lo relativo al saber tecnológico, pero se les reconoce como fuente de afectividad y protección.

Al someter las entrevistas al análisis semiótico tomamos en cuenta dos tipos de información: una perteneciente al orden de lo simbólico, que corresponde al análisis de contenido que usualmente se aplica a este tipo de datos. A partir de allí pudimos detectar que existe un saber adquirido por los niños desde su grupo de pares, y que representa una vía de construcción de identidad alternativa a la familia. Aunque aquello no necesariamente constituye una ruptura con el modelo parental, sino más bien un complemento a este, sobretodo en relación al saber tecnológico donde los adultos no se constituyen como un referente de saber.

Los niños y jóvenes, se enfrentan a un desequilibrio de conocimiento sobre la videoanimación y los videojuegos, entre el mundo de los adultos y el de ellos, en todos los estratos sociales; que en muchas ocasiones llega a constituir el videojuego y la videoanimación como un espacio prohibido o subvalorizado por los adultos a causa de los tópicos violentos que suelen presentar estos y que constituyen la preocupación de los padres.

Curiosamente en el caso de los computadores personales, a diferencia de las consolas de videojuego, existe aceptación por parte de los adultos pues se trataría de espacios válidos de producción social. Pero ¿qué sucede cuando el computador, concretamente el hipertexto es al mismo tiempo el espacio de socialización de los videojuegos?

Los niños y jóvenes, conscientes de esa prohibición, optan por negar su

afición por los videojuegos frente a los adultos que se los prohíben, a pesar de que demuestran un amplio conocimiento sobre los mismos, ya sea por propia experiencia o por información atribuida a terceros de su misma edad o un poco mayores (hermanos, primos, etc.) lo que en el ámbito de la información imaginaria es contradictorio.

Para lograr detectar esa contradicción recurrimos al análisis pulsional del espectro sonoro de las entrevistas. Pues si bien la entrevista a nivel semántico nos entrega antecedentes sobre el mundo interior del entrevistado, estamos en presencia de una construcción simbólica que puede corresponder o no con la estructura pulsional del sujeto, y con ello nos referimos a que el mundo del imaginario, hasta ahora no era considerado como parte del análisis de contenido en investigaciones de este tipo.

Es así como tenemos presente la existencia de información perteneciente al orden de lo simbólico que nos habla de la aceptación de la Ley simbólica de la sociedad, por parte de niños y jóvenes, en cuanto a rechazar los contenidos violentos tanto de la japoanimación como de algunos videojuegos. Pero a nivel pulsional detectamos una creciente de adhesión asociada a esos mismos objetos culturales en tanto forman parte de una red de relaciones sociales que contribuyen a construir la identidad de cada uno de los sujetos entrevistados.

No necesariamente esa adhesión implica el consumo intensivo de los videojuegos y la videoanimación, puesto que es posible que en algunos casos el placer simplemente se relacione con el conocimiento parcial de los mecanismos de funcionamiento implicados o simplemente con la observación habitual de grupos de pares cuyo consumo es más intensivo.

Esta contradicción, presente en la mayoría de los entrevistados nos entrega ciertas evidencias respecto a la existencia de identidades fragmentarias: por un lado una identidad que es funcional entre su grupo de pares y al mismo tiempo una identidad funcional entre los adultos (padres y/o profesores). A este tipo de construcción identitaria que no se define ni por la aceptación ni por el rechazo total de la norma, la hemos denominamos modelo transaccional (Del Villar, 2002).

El modelo transaccional implica que los sujetos introyectan los principios de funcionamiento propios de la Ley Parental a nivel simbólico (rechazo a contenidos violentos), pero a su vez realizan una lectura de la videoanimación y los videojuegos en tanto significantes que expresa flujos de energía a través de cromas, sonidos, formas, movimientos, de organización de la imagen; y conjuntamente manifestaciones pulsionales que evidencian flujos placenteros asociados a la práctica del videojuego o al hecho de formar parte de grupos con conocimientos que no son aceptados ni entendidos completamente por los adultos, en tanto saber tecnológico. Se trata de identidades que están en un punto de catástrofe (Mandelbrot: 1997) fluyen precisamente hacia las ramas de comportamiento previstas: la aceptación del modelo parental (A) o el rechazo de la misma (B) o se trata de una rama de comportamiento no prevista (C).

Videojuegos y videoanimación: un campo de investigación semiótica de frontera.

Por lo tanto la identificación de protocolos perceptivos presupuestos del videojuego, el hallazgo de un proceso de construcción de identidad transaccional no prevista por parte de niños y jóvenes competentes respecto de la lectura y el uso de los protocolos perceptivos y cognitivos presupuestos por los videojuegos, junto con la implicación corporal de los videojugadores constituyen el aporte de nuestra investigación destinada a comprender mejor las videoculturas de la animación.

Las personas que utilizan un videojuego experimentan diversos grados de implicación corporal durante el consumo, y esta implicación guarda relación con sus competencias cognitivas y proceso de construcción de identidad. Es a través de imágenes, sonidos, textos y el conjunto de significantes que vehiculan información en el videojuego (Del Villar, 2000) que el usuario es permanentemente involucrado en una experiencia cognitiva que remite a enciclopedias de diversos ámbitos e incluso es exigido físicamente a mantener una

disposición competitiva y un estado de alerta permanente. Respecto de la construcción identitaria hemos observado que el videojugador le entrega al videojuego un espacio y un tiempo relevante en su vida cotidiana, y de esa forma el tiempo que destina a la socialización con otras personas compite con el tiempo destinado al videojuego, aunque en algunos casos si el usuario posee dispositivos tecnológicos avanzados suele compartir con otros seres humanos a través de la práctica videojuego, a través de la internet o de redes locales.

La semiosis del videojuego genera su interpretante (Eco, 1993) configurando un dispositivo de acumulación de conocimiento acerca de códigos específicos, algunos estables y otros inestables, durante cada sesión de videojuego, que permanecen virtuales hasta que el acontecimiento del juego las actualiza (Levy, 1999). Cada signo, su objeto y su interpretante, oscilan entre lo virtual y lo actual durante la experiencia de la sesión de videojuego. El diseño del videojuego presupone diversas semiosis virtuales que se actualizan sobre la base de las abducciones (Eco, 1995:206) que realiza cada videojugador, hipotetizando posibles cursos de acción (interpretaciones) y poniéndolos en acto. La característica de la semiosis del videojuego es esa casi imperceptible asincronía cognitiva entre el humano y la máquina que fluctúa entre lo virtual y lo actual incesantemente, generando la ilusión de sincronidad.

La semiosis entre la máquina y el humano es un espacio límite y permeable donde los cuerpos humanos y los no humanos transitan desde lo virtual a lo actual incesantemente. Los límites se hacen difusos, cada vez es más difícil determinar la puntuación de la secuencia de hechos (Watzlawick, 1985:93): ¿quien puntúa esta secuencia? ¿el dispositivo cognitivo artificial o el dispositivo cognitivo humano?. Podemos señalar que es el humano quien da inicio a esta puntuación, porque tiene la capacidad de elegir el momento de inicio y de término de cada sesión del videojuego. Al afirmar aquello estamos estableciendo el estado actual de desarrollo de la inteligencia artificial: su carencia de autonomía, pero esa situación es provisoria si entendemos que el programa de desarrollo de la inteligencia artificial se dirige precisamente al logro de esta autonomía.

Durante una sesión de videojuego el dispositivo cognitivo no humano es el que establece escenarios, problemas y reglas de comportamiento al dispositivo humano, anticipando en muchas ocasiones las acciones del videojugador, porque precisamente el programa de desarrollo de la Inteligencia Artificial es alcanzar la no diferenciación entre una mente humana y otra no humana (Varela. 2005)

En nuestros días dicho interés transita por la exploración del proceso de construir identidades en lo virtual. Y es la filosofía quien está llamada a definir claramente el concepto “virtual”, en tanto categoría que nos permita establecer un método de análisis capaz de dar cuenta de lo que ocurre en un mundo donde los procesos de virtualización pueden llegar a tocar los cuerpos. Porque si la identidad constituye la diferencia y el hombre es cuerpo, la diferencia entre lo humano y lo no humano ¿es el cuerpo? Podríamos pensar la diferencia desde las emociones, entonces tendríamos que emocionar las diferencias, ¿y desde el alma, la voluntad, o la inteligencia?. Pareciera que sólo fuera posible pensar lo pensable. ¿Qué pasa entonces con lo virtual? La internet, computadoras portátiles conectadas, los videojuegos inalámbricos y la tecnología 3D, suelen asociarse al concepto de lo virtual, pero aquello tiene que ver más con la caricatura del concepto que con el concepto mismo.

Deleuze ha señalado en “Diferencia y Repetición” (Deleuze: 2002) que lo virtual no es lo opuesto a lo real, es lo opuesto a lo actual y de ello se ha servido Pierre Levy para señalar, siguiendo a Deleuze que:

“Lo posible ya está constituido, pero se mantiene en el limbo. Lo posible se realizará sin que nada cambie en su determinación ni en su naturaleza. Es un real fantasmagórico, latente. Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia. La realización de un posible no es una creación, en el sentido estricto de este término, ya que la creación también implica la producción innovadora de una idea o de una forma. Por lo tanto, la diferencia entre real y posible es puramente lógica. En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual. A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización. Este conjunto problemático pertenece a la entidad

considerada y constituye una de sus principales dimensiones. El problema de las semillas, por ejemplo, consiste en hacer crecer un árbol. La semilla «es» el problema, pero no es sólo eso, lo cual no significa que «conozca» la forma exacta del árbol que, finalmente, extenderá su follaje por encima de ella. Teniendo en cuenta los límites que le impone su naturaleza, deberá inventarlo, coproducirlo en las circunstancias de cada momento.” (Levy: 1999, 10-11)

Basándonos en la semiótica peirceana consideramos que la semiosis del videojuego permite abordar tal conjunto problemático. Virtual y Real suelen presentarse usualmente como categorías opuestas, donde lo virtual sería equivalente al simulacro, un “otro” lugar similar al real, sin embargo al aplicar el concepto desde la acepción filosófica señalada por Deleuze y remarcada por Levy es posible vincularlo a la semiosis. Sería precisamente en aquella entidad, que Peirce denominó interpretante, donde residiría el movimiento de una hipotetización cíclica, una semiosis ilimitada a la que el signo del videojuego se abre, un signo virtual que se actualiza, vuelve a ser virtual para luego volver a actualizarse cada vez que el videojugador juega, buscando alcanzar un objeto inestable a través de la actualización de tal signo virtual por definición.

BIBLIOGRAFÍA

CASAS, R.; PERILLÁN, L. (2004), *El video- juego en el proceso de construcción de identidades*, en “Corpus Digital”, Revista de Signis No 5, Barcelona, Gedisa.

CONSEJO NACIONAL DE TELEVISIÓN. Departamento de Estudios. (1999) “Estudios de Audiencia y Consumo Televisivo. Principales resultados de la Encuesta Nacional de Televisión.” Disponible en <http://www.cntv.cl/cgi-bin/seguimiento.cgi?usuario=&seccion=&name=Estudios&url=/medios/Publicaciones/Archivos/Entv1999.zip> Ultimo Acceso Febrero del 2011.-

(2008) Sexta Encuesta Nacional de Televisión 2008. Disponible en <http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/PresentacionPrensaSextaENTV2008.pdf>

y

en

<http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/ENTV2008Resultadosregionales.pdf>

Ultimo Acceso Febrero del 2011.-

DELEUZE, GILLES. (2002) Diferencia y Repetición. Buenos Aires. Amorrortu.

DEL VILLAR, RAFAEL

(1997), "Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad de Lévi- Strauss, Petitot- Cocorda, y Kristeva en la inteligibilización del universo semántico y pulsional", en *Revista Chilena de Semiótica No 2, Marzo 1997*, Internet, Ediciones Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Universidad de Chile, y Asociación Chilena de semiótica.

(1997), "*Trayectos en Semiótica Fílmica/ Televisiva*", Santiago, Ediciones Dolmen.

(1999), "*Nueva cultura audiovisual y protocolos interpretativos*", En Libro: "La pantalla delirante", editado por Carlos Ossa, Ed. LOM, Santiago. (1999), "Desequilibrios de funcionamiento entre lo percible y lo nombrable", en *Revista Talón de águilas*, Ed. Uniacc, Santiago.

(2000), "*Videoculturas de fin de siglo: japoanimación, circuitos de circulación y resemantización local*", en *Revista Chilena de Semiótica No 4-5*, Ed. Dept. Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

(2000), "*Videoculturas de la japoanimación*", en *Revista Comunicación y Medios, No 12, Año 12*, Ed. Departamento de Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, Santiago.

(2001), "*Videoanimación Americana y Japoanimación: categorías epistémicas presupuestas*", en *Revista Comunicación y Medios, No 13, Año 13*, Ed. Departamento de Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, Santiago;

(2002), "*Globalización, Fragmentación, Descentramiento y Construcción de nuevas identidades*", en *Revista Comunicación y Medios, No 13, año 12*, editada por Departamento de Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación, y Escuela de Periodismo, Universidad de Chile (18 páginas).

(2004), “*Nuevas tecnologías y construcción de identidades*”, en “Corpus Digital”, en *Revista deSignis No 5*”, Barcelona, Ed. Gedisa.

(2004) “*Hacia una semiótica del consumo hipertextual y fractal: el caso chileno*”. CAPTURA: Repositorio Académico de la Universidad de Chile.
<http://hdl.handle.net/2250/10368>

(2008) “*Navegación por Internet: protocolos cognitivos, perceptivos e implicación corporal*”. CAPTURA: Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <http://hdl.handle.net/2250/10371>

DEL VILLAR, R.; SCOLARI, C. (Editores) (2004), “*Corpus Digital*”, *Revista deSignis No 5*”, Barcelona, Ed. Gedisa.

ECO, UMBERTO. (2009) *Cultura y Semiótica*. Madrid: Pensamiento, Circulo de Bellas Artes; (1993) *Lector in Fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Lumen. (1995) *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

LÉVY, PIERRE. (1999) *Qué es lo Virtual*. Barcelona: Paidós.

MANDELBROT, BENOIT. (1997) *La geometría fractal de la naturaleza*, Tusquets, Barcelona

MICROSOFT. (2010) *Canal Oficial de la Consola Xbox (Videos en inglés)*. Disponible en <http://www.youtube.com/user/xbox> Ultimo Acceso en Febrero del 2011.

NINTENDO. (2010) *Experiencia de usuarios de la consola Wii (videos)*. Disponible en http://latam.wii.com/experience_gallery.jsp Ultimo acceso en Febrero del 2011.

SONY. (2010) *Diarios de Desarrollador de Play Station Move. (Videos en inglés)*. Disponible en <http://www.youtube.com/user/PSMove#g/c/E165331A92E3A25E> Ultimo acceso en Febrero del 2011.

VARELA, FRANCISCO (1996), *Conocer*. Barcelona, Gedisa; (2000) *El Fenómeno de la Vida*. Santiago de Chile, Dolmen.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. (1992), “*De cuerpo presente*”, Barcelona, Gedisa.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

WATZLAWICK, P., HELMICK, J., JACKSON, D. (1985) Teoría de la
Comunicación Humana: Interacciones, patologías y paradojas. Barcelona: Herder

EL IDIOMA PORTUGUÉS COMO LENGUA OFICIAL EN BRASIL

María Adhelma Carratini

macarrat@gmail.com

Norma Beatriz Castelli

betty_franport@hotmail.com

Proyecto de investigación: El libro didáctico como material para la enseñanza de portugués LE - Perspectivas políticas: industria editorial y trabajo simbólico.

Directora: Prof. DAVIÑA, Liliana

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- UNaM.

Palabras clave

Lengua oficial – lengua nacional – hiperlengua – funciones simbólicas y objetivas – gramaticalización.

Resumen

Brasil se caracteriza por la diversidad lingüística existente, no obstante, solamente una lengua fue instituida como ¿*lengua oficial / lengua nacional*? Para **Bourdieu** hablar de la lengua, es aceptar tácitamente la definición de que la lengua oficial es una unidad política. Es decir, la **lengua oficial** se constituye vinculada al Estado desde su génesis hasta en sus usos sociales. Estimamos que estas concepciones tienen su germen histórico y que su generalización es el resultado de procesos políticos complejos íntimamente ligados a la construcción de los Estados modernos. Indagar sobre ello implica operar también con el concepto de *hiperlengua*.

La variedad de lengua instituida como *lengua oficial/ lengua nacional* cumple dos funciones: *simbólica y objetiva*. Desde el punto de vista *simbólico* representa sentimientos de pertenencia, fraternidad, unidad; y desde el punto de vista *objetivo* sirve de modelo de corrección a partir del cual se evalúan todas las

manifestaciones Lingüísticas. La *gramaticalización* es un instrumento de los procesos de institucionalización de la lengua portuguesa / brasileña y, una pieza fundamental en la consolidación de la unidad lingüística.

¿Cómo se manifiestan esos procesos en los LD de PLE? , es el interrogante que intentaremos dilucidar.

* * *

Esta ponencia es parte del proyecto de investigación que tiene como propósito el análisis de los libros didácticos, habitualmente utilizados en las instituciones para la enseñanza del portugués lengua extranjera (PLE). Nuestro objetivo es referirnos a la instauración de la lengua *nacional / oficial* en la República Federativa del Brasil y mostrar cómo opera dicho concepto en los LDs de PLE seleccionados en tanto que manifestación de discurso.

El portugués es lengua oficial de ocho países distribuidos en cuatro continentes, (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné, Bissau, Mozambique, Portugal, Santo Tomé y Timor Leste), además se utiliza como lengua de comunicación en doce organizaciones internacionales (la Unión Europea, UNESCO, MERCOSUR, OEA, Unión Latina, La Alianza Latinoamericana de Comercio – ALALC-, Organización de los Estados Iberoamericanos (OIE), la organización de la Unidad Africana y la Unión Económica y Monetaria de África Occidental), es idioma obligatorio en los países del MERCOSUR y Lengua oficial de la Comunidad de Desarrollo de África Austral.

Del mismo modo que Portugal, en la década del '70, Brasil dirige su mirada más allá de los océanos con el propósito de lograr el abrazo metafórico entre los países que constituyen la Comunidad Lusófona, conocida como la CPLP, creada oficialmente en 1996, y reconocida más por su identidad cultural que por la lingüística. El portugués, tercera lengua de occidente y séptima en el mundo, es hablado por más de 200 millones de personas.

Si bien Brasil se caracteriza por la diversidad lingüística existente, solamente una lengua fue instituida como *lengua oficial / lengua nacional*.

Estimamos que estas concepciones tienen su germen histórico, y que su generalización es el resultado de procesos políticos complejos íntimamente ligados a la construcción de los Estados modernos. **Bourdieu** sostiene que hablar de *la* lengua, es aceptar tácitamente la definición de que la **lengua oficial** es una unidad política, la lengua que en los límites territoriales de esa unidad, se impone a todos los súbditos como la única legítima. En sus palabras,

En el proceso de constitución del Estado es cuando se crean las condiciones de la constitución de un mercado lingüístico unificado y dominado por la lengua oficial: obligatoria en los actos y en los espacios oficiales, esta lengua de estado se convierte en la norma teórica a las que se someten todas las prácticas lingüísticas” (Bourdieu, 2008: 22).

De modo similar, Eduardo Guimarões define la **Lengua oficial** como la lengua de un Estado, obligatoria en acciones formales y en sus actos legales, y a la **Lengua nacional** como la lengua de un pueblo que lo caracteriza y da a sus hablantes una relación de pertenencia.

La lengua y la cultura están íntimamente relacionadas, la lengua forma parte de la cultura, no es tan sólo un vehículo de contenidos, latente y patente, sino que «La misma lengua es contenido, un referente de lealtades y animosidades, un indicador del rango social y de las relaciones personales, un marco de situaciones y de temas, así como un gran escenario impregnado de valores de interacción que tipifican toda comunidad lingüística» (Fishman, 1988: 35). La lengua nos distingue, nos identifica.

El hecho de pertenecer a una comunidad lingüística, entendiéndola como «aquella cuyos miembros participan por lo menos de una variedad lingüística y de las normas para su uso adecuado» (Fishman, 1988: 54), nos revela que existen varios niveles de lengua, funcionalmente diferenciables unos respecto a otros.

Auroux (2009) afirma que la *política lingüística* es el conjunto de los actos por los cuales una sociedad reforma, extiende durante las conquistas y la colonización e, irradia “su” lengua o administra el multilingüismo en su territorio. Las condiciones culturales de dicha política varían de acuerdo a los parámetros

de modelo del Estado y de los sustratos iniciales generando al menos tres casos de los cuales, el *Modelo de colonización sobre sustratos no indoeuropeos* corresponde a Brasil reflejado en la obra del Marqués de Pombal con el empleo de la “*língua geral*” como lengua vehicular versus portugués.

Indagar sobre ello implica operar también con el concepto de *hiperlengua*, definida - según Aurox- como la lengua en funcionamiento estructurada en un espacio /tiempo, relaciones de comunicación en ciertos contextos, instrumentos lingüísticos y actividades sociales. Para que haya comunicación entre los sujetos, éstos deben pertenecer a una misma **hiperlengua** sin necesidad de compartir la misma gramática. La gramaticalización es el proceso de instrumentalización de una lengua a través de gramáticas, diccionarios, vocabularios, libros didácticos. Estos instrumentos lingüísticos modifican, tanto los espacios de comunicación (*hiperlenguas*), como la relación entre el sujeto hablante y una lengua

Creemos que hablar de la constitución de una lengua nacional es hablar de historia porque los sujetos hablantes pertenecen a un mundo históricamente localizado y discursivamente determinado. En la formación histórica del Brasil como Nación y como Estado, diferentes cuestiones orientadoras del sentido lingüístico estuvieron siempre presentes: los acontecimientos coloniales en el S XVIII, los conflictos lingüísticos en torno a la lengua general y las deliberaciones de los intelectuales de las Academias de los Felices y de los Renacidos sobre las lenguas que debían ser usadas para contar la historia de Portugal y de Brasil.

Después de la proclamación de la Independencia y de la República, el surgimiento de las primeras gramáticas brasileñas, que inauguran un lugar de autoría; la fundación de la ABL, las políticas lingüísticas de Vargas- entre otros – ejemplifican cómo la cuestión de la lengua no es ajena al modo con que el Estado-Nación construye simbólicamente el sentido nacional. Aún hoy, la identidad de la lengua nacional permanece como meta de las proyecciones políticas que además de determinar lo que puede y debe ser dicho, también prescriben cómo debe ser dicho. Son proyecciones que toman a la lengua como objeto simbólico de la nación.

Al respecto, Guimarães, propone cuatro períodos para explicar el proceso de gramaticalización del portugués en Brasil:

- El primero va desde el descubrimiento del Brasil (1500) hasta la primera mitad del S XIX. El portugués como *lingua oficial* del Estado, era utilizado en documentos oficiales y practicado por aquellos que estaban relacionados con la administración de la colonia. Se identifica por la ausencia de estudios sobre el portugués hechos en Brasil.

- El segundo período va de la segunda mitad del S XIX hasta los años '30. El Marqués de Pombal, prohíbe el uso de la lengua general en la colonia. Se publican las primeras gramáticas producidas en Brasil, se funda la Academia Brasileña de Letras y se inician las discusiones en torno a las diferencias entre el portugués de Brasil y el de Portugal. Como resultado de la acción *lusitanizante* de la política pombalina, las diferentes lenguas del Brasil son silenciadas y el portugués se convierte en la lengua más hablada y en la única que tiene estatuto oficial en el país.

- El tercer período corresponde desde finales de los '30 hasta mediados de la década del '60. Se crean las carreras de letras en Brasil y se introduce la Lingüística como disciplina obligatoria.

4) El cuarto período abarca desde los '60 hasta la actualidad. En esta etapa los brasileños legitiman sus gramáticas para la enseñanza del portugués y sus diccionarios. La *lingua* portuguesa en Brasil, que ya era *lingua oficial del Estado* tiende, en ese momento, a transformar la lengua del colonizador en *lingua de la nación brasileña*.

Retomando a Bourdieu, podemos afirmar que la constitución de la lengua oficial de un país es heterogénea. En el caso de Brasil, si bien existía una consideración tácita de que había una lengua practicada en todo el país sin ser definida como lengua oficial, el Estado funcionaba a partir de esta lengua y la Nación la tomaba como elemento de su identidad.

Curiosamente, en los documentos que legislan la lengua portuguesa en Brasil se observan diversas denominaciones: *lingua nacional*, *idioma nacional*,

lengua patria, lengua vernácula. Idioma patrio, estos títulos ¿aparecen en los materiales didácticos?

Durante la segunda guerra mundial se prohíbe formalmente el funcionamiento de las escuelas cuya enseñanza fuera impartida en lengua extranjera, así como la circulación de periódicos en idioma no vernáculo y las actividades de las iglesias y demás instituciones que hacían uso de lenguas de otras naciones. La lengua como sistema simbólico acentúa la asimetría en las relaciones de dominación. Por lo tanto, ella es motivo de cohesión por un lado, y de conflicto y separación, por otro.

Recién la Constitución de 1988 en su art. 13 “De la Nacionalidad”, afirma que “*la lengua portuguesa es el idioma oficial de la República Federativa del Brasil*”, establece así un valor absoluto. La misma también reconoce la existencia de las lenguas indígenas en la realidad lingüística del Brasil. El cap. VIII, “De los indios”, art. 231, hace referencia a la preservación de su organización social, costumbres, lenguas, creencias y tradiciones. Otro artículo, establece que, si bien la enseñanza obligatoria será impartida en lengua portuguesa, se les asegura la utilización de sus lenguas maternas y propios procesos de aprendizajes. De esta manera se observa una distinción entre el portugués, lengua de la nacionalidad, y las otras lenguas que son admitidas en el espacio enunciativo nacional monolingüe.

Asimismo, existe un silenciamiento radical de las lenguas de inmigración y de fronteras.

De Bourdieu rescatamos la idea que no es el espacio que define la lengua, sino la lengua la que define su espacio. (BOURDIEU, 2008:21)

A fines del S XX, en el portugués de Brasil – según Zoppi-Fontana y Diniz - se estaría dando un nuevo movimiento *transnacional* a través de la institucionalización e instrumentación del PLE, acontecimientos lingüísticos que se materializan en la implementación del Certificado de Proficiencia en LP para extranjeros (Celpe-Bras/MEC), en 1993; la creación de la Sociedad Internacional de PLE (SIPLE), en 1992 y la creación de la primera carrera de Licenciatura en

Portugués del Brasil como segunda lengua, en 1998, el Tratado de Asunción que crea el Mercosur (1991). Estas transformaciones llevan a Brasil a ocupar el centro de la lusofonía, lugar ocupado hasta entonces por Portugal.

A modo de aproximación a un análisis empírico, tomamos los siguientes LDs: **Tudo bem. Português do Brasil; Tudo Bem? português para a nova geração. Português do Brasil para estrangeiro. Volume 1; Bem-Vindo! A língua portuguesa no mundo da comunicação.**

Los LDS de PLE, en tanto productos ideológicos, como sostiene Bajtin, representan objetos materiales, partes de la realidad que circundan al hombre(...) y se materializan a través de la palabra, las acciones, la conducta, la organización de los hombres y las cosas (...), es decir, mediante un material sígnico.

En general, los LDs. se refieren a la lengua que se enseña como “el portugués de Brasil” y lo hacen para referirse a algunos aspectos lingüísticos específicos, como ser la gramática o la fonética. En el material que analizamos, el uso de la expresión *Portugués del Brasil*, se refiere a aspectos lingüísticos puntuales, en contraste con el portugués de Portugal.

En el *Bem-Vindo*, observamos que en la tapa, la lengua portuguesa podría ser identificada con la lengua oficial a través del diseño de repetidos mapas del Brasil.

En la presentación, las autoras invitan a quien quiera aprender “o **nosso** português falado como ele é” sin obviar la Gramática Normativa. En esta enunciación, el empleo del posesivo en primera persona plural, es la marca indicial de la identidad de un pueblo y de su respectiva nación.

En el cap.8, en el texto “O país e o idioma”, observamos una descripción geográfica de Brasil que finaliza con una pequeña alusión al idioma “*um grande elo de união do nosso povo é, que em todas as regiões do Brasil, fala-se português!*” También vemos a la bandera nacional como símbolo de pertenencia a un país e imágenes representativas de cada región mencionada en el texto.

Recordando que Brasil ocupa hoy el centro de la lusofonía en este mundo globalizado, creemos que la circulación de los LDs. de PLE - atendiendo ciertas

condiciones - determinarían la imagen de la lengua nacional brasileña como una lengua de negocios.

BIBLIOGRAFÍA

Auroux, S (1998): “Lengua e Hiperlengua”, en *Língua e instrumentos lingüísticos*. N° 1. São Paulo Ed.Pontes

_____ (2009): “Instrumentos lingüísticos y políticas lingüísticas: la construcción del francés”, en *Revista argentina de historiografía lingüística*, I, 2, 137-149,

Bourdieu, P. (2008) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Ed. AKAL

da Silva, V.(2003): “Lusofonia: Proposta para a Reinvenção de uma Comunidade”, en *Anuário Internacional De Comunicação Lusófona*.

Diniz, L. R. A (2007): “Mercado de línguas. A gramatização do português como língua estrangeira em livros didáticos editados no Brasil”. In: *Seminário de Estudos em análise do discurso*, 3.,Porto Alegre. Disponível em <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/MERCADO_DE_LINGUA_S.pdf

Fishman, Joshua (1988): *Sociología del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

Guimarães, E. R. J.(1996): “Sinopse dos estudos do português no Brasil: a gramatização brasileira”. In: **Guimarães, E.; Orlandi, E. P.** *Língua e cidadania. O português no Brasil*. Campinas: Pontes,

_____ (2002): *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas:Pontes.

_____ (2005): “A língua portuguesa no brasil” en *Cien. E Cult.* vol.57 no.2 São Paulo Apr./June

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252005000200015&script=sci_arttext

Lotman, I (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Orlandi, E. (1997): *O estado, a gramática, a autoria*. DL – IEL/LABEUB UNICAMP www.unicamp.br

Zoppi-Fontana, M.G- Diniz, L (2008) “Declinando a língua pelas injunções do mercado: institucionalização do português língua estrangeira (PLE)” en *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 37, n. 3; set-dez MG . 89- 119.

ESTUDIO SEMIÓTICO DEL SONIDO PARA LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES

Rosa Chalkho

rosachalkho@gmail.com

Proyecto de investigación: Diseño sonoro y producción de sentido: un aporte sobre la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. (Tesis de Maestría. Facultad de Diseño y Comunicación – UP)

Directora: Rosa Chalkho

Universidad de Buenos Aires – Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Palabras clave

Audiovisual – Comunicación – Diseño sonoro – Música – Semiótica - Sonido

Resumen

Este estudio avanza acerca de la construcción de sentido por parte del sonido en los discursos audiovisuales, y en particular en el cine. En este sentido investiga sobre tres ejes:

- los funcionamientos, codificaciones y significados del sonido en los discursos audiovisuales.
- la manera en que esta articulación sonora se constituye en un diseño.
- y el modo en que este diseño sonoro construye sentido y por tanto es posible de ser estudiado por la semiótica.

El sonido y la música para audiovisuales es estudiado en su faceta portadora de sentido, en primer término como unidades aisladas tomando en cuenta sólo el sonido en su potencial significante y luego en su articulación con las imágenes en movimiento, y por último, avanzando en la construcción de sentido de la música en el contexto de diseño de la banda sonora.

El trabajo intenta desnaturalizar el fenómeno sonoro, considerado en

muchos casos como inmanente al objeto, en tanto que aspira demostrar su funcionamiento como signo arbitrario. Otro aspecto que surge de analizar la combinación entre sonidos e imágenes es que el proceso semiótico no está dado por la sumatoria de los sentidos de imágenes y sonidos sino por la relación establecida entre ambos, que puede ser además contradictoria, múltiple y ambigua.

En este contexto la banda sonora no funciona como un simple agregado sino que afecta de manera sustancial a la totalidad del filme constituyendo signos audio-visuales.

* * *

He tratado de poner en práctica lo que Barthes llamaba el “olfato semiológico” esa capacidad que todos deberíamos tener de captar un sentido allí donde estaríamos tentados de ver sólo hechos, de identificar unos mensajes allí donde sería más cómodo reconocer sólo cosas. (Eco,1992:8).

Esta ponencia toma la propuesta del Congreso respecto a la producción de un aporte a la memoria disciplinar construida por los relatos de los recorridos formativos de los investigadores, sus experiencias y trabajos en el campo de la Semiótica. A partir de esta idea, me resultó interesante conjugar los contenidos de la investigación con un relato de los hallazgos personales de mi incursión en la Semiótica, ya que en mi formación de grado no estaba incluido ningún conocimiento sobre esta disciplina.¹ Simplemente, me movilizaba la idea, primitiva aún en ese entonces, que el sonido y la música para audiovisuales construyen sentido y que esa construcción no era “natural” o que no era algo inmanente a los sonidos, sino que había allí una serie de codificaciones que resultaban interesantes para descifrar. En 2005 comienzo a trabajar sobre el proyecto de investigación para la tesis de Maestría en Diseño², hoy ya concluida y

de a poco algunas intuiciones empezaron a encontrar un correlato en teorías y autores.

La primera barrera conceptual estaba edificada por mi propia formación, había escuchado algunas veces, y en boca de grandes y admirados maestros, que los sonidos (las notas si se quiere) no eran plausibles de ser considerados signos, o que en tal caso eran significantes sin significado y que por lo tanto la Semiótica no tendría nada que hacer en este campo. ¿Qué significa un “do” tocado por un clarinete?, pues absolutamente nada, ni natural, ni arbitrario. Por otro lado, en mi formación afín a la música contemporánea la cuestión de la referencialidad (es decir los sentidos “extramusicales” que la música podía sugerir) eran casi mala palabra, un resabio decimonónico que había que desterrar, un lastre del Romanticismo que seguía lamentablemente enquistado en la discursividad social en tanto que la abstracción absoluta era la condición de escucha, producción y análisis de la música. Las referencialidades y evocaciones, si acaso existían, eran una simple anécdota colorista.

Sin embargo, los significados estaban allí trabajando de manera oculta aunque como músicos levantáramos banderas para desterrarlos de la escucha social. Y en tal caso, aunque en parte consistía chapotear en el barro, me di cuenta que sí me interesaban esas significaciones y estereotipos que circulan en el seno de los discursos sociales, y que mi tesis no iba a versar sobre el análisis musical puro o la Semiología Musical sino que iba a investigar sobre una construcción del sentido de índole cultural, en este caso producida por el discurso sonoro.

El descubrimiento de la ya existente Semiología Musical apareció a partir de las diversas lecturas y se convirtió momentáneamente en un fantasma insoslayable de mi trabajo. ¿Es que esto ya existía? ¿creía estar inventando la pólvora cuando los significados musicales ya estaban siendo estudiados desde hace un tiempo? Las lecturas sobre el tema no sólo aquietaron mis temores acerca de estar investigando algo duplicado sino que también ayudaron a delinear algunos argumentos por los cuales mi estudio no iba exactamente en ese sentido, aunque sí podía tener puntos en común. Probablemente la distinción más

importante sea la consideración disciplinar del Diseño sonoro como campo de estudio, del cual la música es sólo una parte.

La Semiología Musical es una disciplina específica gestada por los musicólogos Jean Jacques Nattiez y Jean Molino, y a grandes rasgos consiste en aplicar los modelos de la Semiología estructural al análisis musical considerando tres niveles: el estésico, el poiésico y el neutro.

He aquí la siguiente distinción, ya que mi trabajo no se dedica al análisis musical en sí sino a su faceta referencial y evocadora del sentido, estimando al significado como algo distinto del significante. El sonido funcionando como signo es considerado como lo que reemplaza al concepto o “está en lugar de” la cosa. En el caso de la música este reemplazo es sumamente complejo y nutrido de metáforas, polisemia y ambigüedades, y su pregnancia sobre lo sensible es su razón de existir en el audiovisual, a costa de sacrificar eventualmente inteligibilidad.

Esta cuestión de la referencialidad o la significación musical asumió históricamente dos aspectos claves: la idea de la música absoluta y la construcción (o solidificación) del sentido por parte del cine. Carl Dalhaus en *La música absoluta* explica este paradigma estético en perspectiva histórica: la idea de la música absoluta (como idea de no referencialidad, ausencia total de semántica o abstracción pura) es una construcción que aparece en Europa recién en el siglo XVII y se consolida en la sinfonía como forma, en Mozart y luego en Beethoven, que se constituyen en su epítome. La segunda idea es que en el siglo XX el cine como mega maquinaria productora de sentido comienza a construir a partir de sus prácticas un proceso de codificación musical que luego trasciende los niveles del audiovisual para habitar y semantizar la escucha musical también por fuera del ámbito cinematográfico, y es así que la música se convierte en “música de” (de terror, de suspenso, de amor etc.)

Lo que es despreciado compositivamente por estereotipado, reiterativo o conservador se convierte en la comprobación de la existencia de un sistema codal que lo contiene. Resulta interesante destacar que este funcionamiento semántico

de lo sonoro y lo musical en el cine aparece mucho antes del nacimiento del cine sonoro, cuando se comienzan a comercializar partituras para acompañar las películas con indicaciones escritas acerca del *mood* (ambiente, estado de ánimo o sentimiento que emerge de la escena; en algunos casos alusiones geográficas como música de oriente o del *western*) para el que eran apropiadas.³

Volviendo al proceso personal en el campo de la semiótica mi primera ocurrencia investigativa consistió en ir al punto e intentar definir la unidad mínima o básica de significación para un discurso sonoro, es decir responder a la pregunta ¿puede ser sonido un signo? Y si es así ¿cuáles son sus características, su funcionamiento? y, lo que más me interesaba, ¿cómo se comporta su significado? ¿se pueden tipificar los signos sonoros?

A partir de esto comienzo a estudiar las primeras teorías semióticas y semiológicas y a producir una aplicación de sus supuestos al sonido para intentar definir qué es un signo sonoro mirado a través del cristal de las categorías de Saussure y de Peirce. En este estadio surgen algunas cuestiones interesantes, como por ejemplo la conclusión parcial que el signo sonoro siempre es arbitrario, y esto es así aún cuando la relación entre la fuente sonora y el sonido sea una relación de causa-consecuencia que intenté desnaturalizar. Aunque parezca obvio que el ladrido de un perro tiene por significado al perro y pensemos a priori que la relación es motivada o natural, lo cierto es que es en realidad posible mediante un proceso cognitivo, y que es esta mediación la que hace diferir al signo de una condición inmanente para situarlo en lo relacional.

El segundo hallazgo consiste la construcción de una incipiente taxonomía de los signos sonoros atendiendo al grado de codificación: de signos sonoros levemente codificados culturalmente hasta signos sonoros altamente codificados (por ej. alarmas, sirenas y demás señales sonoras).

Y, la tercera mini conclusión es la relación entre el concepto de semiosis infinita aplicado al cine, cuya construcción de sentido es un fenómeno además histórico dado a partir de la acumulación, utilización y reutilización de signos en “capas” de sentido, cuyo último eslabón es la parodia como confirmación de una

cuasi universalización del signo.⁴

Luego de este estudio de los signos sonoros se me presenta una encrucijada, con múltiples caminos (sin darme cuenta por cual de ellos llegaría a buen puerto) e igual cantidad de dudas. Surge aquí una cierta inquietud al pensar que lo que estaba elaborando podría quedar en una bonita edificación conceptual pero distanciada del análisis en sí del proceso de construcción social de sentido. En síntesis, estos signos sonoros si bien respondían positivamente a la confrontación teórica de los conceptos de signo de Peirce y Saussure al avanzar sobre su articulación discursiva presentaban algunas flaquezas: ¿cómo superar la cuestión de la doble articulación exclusiva de la lingüística? ¿cómo lidiar con las dificultades (o imposibilidades) para su discretización? Metodológicamente, ¿optaba por una abducción forzada y a cualquier precio? ¿debería continuar como hasta ahora contrastando una por una todas las teorías semióticas con el sonido para ver que resultado arrojaban? Seguramente hubiera seguido de esta manera primero con Greimas, Morris, Barthes, Eco, etc. y así mi trabajo se hubiera convertido en un “como sería el signo sonoro según...”

Afortunadamente las lecturas atentas de Verónica Devalle y Sylvia Valdés aportaron el atajo conceptual necesario para rotar la investigación hacia un lugar más venturoso y allí me encaminé hacia quienes ya habían pensado que sucedía con el análisis del sentido en sistemas no lingüísticos y de esta manera los estudios de Roland Barthes y Umberto Eco aplicados a la imagen vendrían a otorgar el andamiaje teórico para el discurso sonoro y luego para el audiovisual

La problemática para los signos icónicos (o análogos como se prefiere) no era nueva, Barthes había advertido las dificultades de la aplicación a mansalva de la semiología estructural y esto mismo es lo que atañe al diseño sonoro con el agregado de la variable temporal. Es así como la lectura del artículo *Retórica de la imagen* resultó revelador en este camino por dos razones fundamentales: la cuestión de la polisemia y el reemplazo del signo discreto por el concepto de connotador.

La solución que aporta Barthes al problema de los sistemas análogos de

comunicación es detectar dentro del *continuum* heterogéneo la presencia de *connotadores*, es decir elementos discontinuos dentro del discurso con una carga de sentido destacada. Michel Chion identifica las múltiples razones por las cuales es difícil “cosificar” al sonido y se refiere a determinados momentos de máxima pregnancia discursiva dados por la confluencia sincrónica de imagen y sonido como los “motores discursivos”. Estos puntos discursivos de mayor confluencia denominados por Chion puntos de sincronización pueden asimilarse a los connotadores barthesianos en una aplicación teórica al discurso audiovisual.

Entre tanto, Umberto Eco propone una plataforma conceptual respecto a la discretización en los discursos análogos: si efectivamente la codificación existe en los mensajes icónicos esto implica la suposición, al menos teórica, que están fundados en sistemas digitales (discretos). Claro que la complejidad de discernir sus unidades mínimas lleva entonces a plantearlo como axioma: “Es suficiente demostrar que todos los códigos icónicos pueden ser reducidos a una estructura digital en teoría, aunque en la práctica no podamos analizarlos siempre como tales.” (Eco, 1989:210).⁵

En un afán de agotar instancias (o al menos aquellas de las que fui consciente) emprendí la tarea de construir conceptos que pudieran sustentar el principio de Eco en el campo de los sonidos: identificar aunque sea idealmente la unidad mínima de significación de un discurso sonoro como punto de partida, aunque no siempre este signo sea la mejor manera de estudiar la significación sonora. Es aquí donde el concepto de “objeto sonoro” desarrollado por Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* se constituye en la delimitación ideal para un signo sonoro discretizable. En términos sintéticos, el objeto sonoro es un sonido acotado o definido por métodos prácticos (grabación) o conceptuales para ser estudiado.

Comencé este estudio hipotetizando que los sonidos “semantizaban” las imágenes en el discurso audiovisual, de la misma manera que Chion habla de “valor añadido” (Chion, 1993) como claramente resulta de ver la introducción de *The Shinning* de Stanley Kubrick. Luego a lo largo del estudio comencé a pensar

que la semantización era mutua, que el sentido era una resultante dada por la interacción de los elementos; y terminé descubriendo casos y ejemplos en que la narrativa cinematográfica inviste de sentido a los sonidos y músicas produciendo significados que trascienden el contexto del film, por ejemplo el caso de la música de Bernard Herrmann para *Psicosis*.

Estas deducciones son resultado de la siguiente etapa investigativa consistente en la consideración del signo audiovisual compuesto por la interacción de sonidos e imágenes y pensado desde la realización como la confluencia de las disciplinas del dominio de la imagen (escenografía, vestuario, fotografía, etc), del sonido (grabación en directo, foley, composición musical, etc.) y del sistema compositivo de todos ellos dado por el proceso de montaje - edición.

Aventurando una definición de signo audiovisual lo sintetizaría como una unidad de sentido dada por la convergencia de una imagen y un sonido estrechamente enlazados como consecuencia de la síncrexis, y cuyo significado se constituye como resultante de esta combinación puntual e indivisible de imágenes y sonidos en relación con el contexto del filme. El signo audiovisual es un signo constituido por materias diferentes (luz y sonido) y percibido por canales sensoriales distintos (vista y oído). Ahora bien: ¿estamos en presencia de un solo signo audiovisual o de la convergencia de diversos signos? ¿cómo estudiar, entonces un discurso compuesto por signos de materia sensible diferente, o pertenecientes a cadenas codales que pueden ser independientes? Nuevamente me trepo a un salvavidas barthesiano para intentar una elaboración sobre estos interrogantes; en especial, a su estudio sobre la fotografía aplicando las categorías de anclaje y relevo. En esencia, sucede algo parecido, dos sistemas codales diferentes (la lingüística y la imagen visual) que se encuentran para producir una resultante.

Transponiendo los conceptos de Barthes para la concurrencia de dos estructuras discursivas diferentes encontramos que en el anclaje los sonidos y la música *semantizan* o anclan en una resultante de sentido en la escena audiovisual. (ej. *The Shining*) y en el caso del relevo la resultante signalética surge de la

afectación mutua de los elementos sonoros y visuales. Sonidos e imágenes se semantizan o *relevan* en forma recíproca; cuyo ejemplo continuando con Kubrick sería la escena de la danza de naves espaciales al compás del *Danubio azul* de Johann Strauss en *2001, Odisea del espacio*.

La obertura de *Also sprach Zarathustra* está cargada de significaciones referenciales que dudosamente le pertenezcan en origen, en tanto que es el cine en gran medida quien generó este entramado de significados referencialistas que cubren las obras. Es así que a partir de la inclusión de la obertura de *Also sprach Zarathustra* en el filme *2001, Odisea del espacio* que esta pieza se inviste de significados como: /épica/ evolución/ paso del tiempo/ espacio sideral/ inconmensurabilidad/amanecer/ entre otros. Del poema de Nietzsche a la película de Kubrick a través de la música de Strauss se ha construido un entramado de significaciones y mediaciones cuyos orígenes precisos son complejos de rastrear hoy; pero lo que también aparece como seguro es que estas construcciones significativas tampoco quedarán cristalizadas, sino que serán objeto de presentes y futuros amasados, capas y transformaciones. La historia reciente de la cinematografía permite realizar una arqueología precisa de su derrotero, y es por esto que su estudio se constituye observatorio privilegiado para el análisis del sentido.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.

Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid, Cátedra. Signo e imagen.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.

Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós.

- Dalhaus, C.** (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona, Idea Books. Colección Idea Música.
- Eco, U.** (1989). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.
- Eco, U.** (1994). *Signo*. Barcelona, Labor.
- Eco, U.** (1992). *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires, Lumen.
- Lack, R.** (1997). *La música en el cine*. Madrid, Cátedra.
- Peirce, Ch. S.** (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rodríguez Bravo, A.** (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós.
- Saussure, F.** (1995). *Curso de lingüística general*. Madrid, Akal.
- Schaeffer, P.** (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza Editorial.

NOTAS

- 1 Me gradué en el ex Conservatorio Nacional de Música “López Buchardo” y completé luego la formación universitaria en el IUNA.
- 2 El título de la tesis es *Diseño sonoro y producción de sentido: un aporte sobre la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales* y fue realizada en la Maestría en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.
- 3 Las más afamadas colecciones de *cue sheets* (hojas de entrada, es decir partituras con indicaciones para diferentes tipos de escenas) fueron: *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J. S. Zamecnik (1913), la *Kinobibliothek o Kinothek* de Giuseppe Becce (1919) y el *Motion Picture Moods for Pianist and Organist* de Erno Rapee (1924). Russell Lack en *La música en el cine* expresa al respecto: “Estas (las partituras) contenían sugerencias específicas respecto a las fuentes musicales (normalmente material romántico ligero del siglo XIX), que podían emplearse para acompañar diferentes tipos de escenas. Esta práctica ampliamente convencionalizada hizo mucho por consolidar las ideas a lo largo de las siguientes dos décadas (hasta el comienzo de la era del sonoro en 1926) respecto a cómo debía sonar la música de cine y, más importante, sobre cómo debía ser utilizada.” (Lack, 1997:16).
- 4 Uno de los signos musicales más parodiados de la historia es la música de la escena del asesinato en la ducha del film *Psicosis* de Alfred Hitchcock. Se trata del famoso motivo producido por *glissandos* en el sobreagudo de una orquesta de cuerdas en un *ostinato* reiterativo y de ritmo regular. La utilización como cita a modo de parodia de este fragmento musical aparece en filmes tan disímiles como en la serie *Los Simpson* en el capítulo *Los expedientes Springfield*, en una escena del filme *El mundo según Wayne*, en el film bizarro de zombies *Re-Animators*, en un capítulo de la serie animada *The critic* entre otros. Y esta utilización funciona porque los significados de esta secuencia musical convertidos ya en símbolos son sumamente fuertes.
- 5 “Puede suceder que algunos mensajes sean tan complejos que la individualización exhaustiva de las unidades discretas que lo componen a todos los niveles sea prácticamente imposible o antieconómica. En tal caso bastará dejar sentado que en teoría es posible postularlas como fundadas digitalmente aunque en la práctica sea más cómodo estudiarlas mediante modelos analógicos.” (Eco, 1989:210).

LOS DIÁLOGOS POR LA IDENTIDAD NACIONAL

Lidia Chang

changelidia@yahoo.com.ar

Marcela Lonchuk

marlonchuk@gmail.com

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares (UBACyT U010)

Director: Alfredo Rubione

Co-directora: Marcela Lonchuk

Universidad de Buenos Aires (CBC – Cátedra Semiología)

Palabras clave

Dialogismo - voces sociales -*topoi* - argumentos - mismidad - ipseidad

Resumen

Los enunciados interpretativos producidos por un conjunto de entrevistados, a quienes se les pidió que interpretaran pinturas argentinas de la década de 1920 a 1930 en las que aparecen representados los argumentos ideados por los intelectuales del centenario para construir la identidad nacional argentina, muestran una trama argumentativa (Peirce) en la que las voces de los del centenario dialogan con otras voces sociales (Bajtín), las del bicentenario, también preocupadas por la nacionalidad. Algunas de ellas manifiestan un posicionamiento afín a los argumentos del centenario, en tanto que otras, dicen argumentos que los contradicen y refutan. Cuando las voces de los intérpretes enuncian argumentos referidos a la identidad nacional, ya estabilizados (*mismidad*, Ricoeur) en la cultura argentina y afines a los de los autores de las pinturas, el grado de dialogicidad es más bajo y menos variado, pero cuando producen argumentos

referidos a los conflictos socio-histórico-culturales, presentes en la dinámica de las reflexiones acerca de la nacionalidad de los argentinos del bicentenario, entonces el grado de dialogicidad cambia. Aparece un mayor número de voces sociales, que llegan a adquirir el estatuto de personajes que escenifican los argumentos referidos a la inestabilidad (*ipseidad*, Ricoeur) de una identidad aún no consolidada. Esos personajes interpelan al enunciador y dicen argumentos que entablan un auténtico debate con las voces del centenario en torno a “qué es ser argentino”. Mediante los enunciados de los intérpretes, asistimos al debate argumentativo respecto de la identidad nacional, que está ocurriendo en las mentes (Wertsch) de los argentinos del bicentenario.

* * *

*“Digamos lo que digamos, la mitad de lo que decimos
siempre es
de alguien más, tanto si lo reconocemos como si no y,
naturalmente,
siempre nos estamos dirigiendo a alguna otra persona.”*
James Wertsch, *Voces en la mente*, 1993

I. Marco Teórico

En la semiótica de Peirce, un argumento es un tipo de semiosis que opera con legalidades o convenciones culturalmente establecidas, para construir objetos semióticos muy dispares, desde una pelota, que es un objeto que se caracteriza por presentarse bajo ciertas regularidades, tales como que es una esfera que rebota y que es instrumento de juego, hasta objetos virtuales como la identidad nacional argentina representada por una bandera celeste y blanca o por un mate.

En el ámbito de la comunicación verbal y la retórica, existe un uso del término argumento como enunciado. Van Eemeren (2002, 2003) y Van Eemeren, Grootendorst, Jackson & Jacobs (1993, 1997), en el marco de la pragma-dialéctica, conciben a los argumentos como actos de habla complejos (Austin, 1962; Searle, 1969), cuyo propósito es contribuir a reparar o a resolver una

diferencia de opinión o una disputa por medio del intercambio metódico de varias proposiciones.

Es así, que nuestros discursos están contruidos a partir de complejas redes argumentales. Los *topoi*, por ejemplo, son paquetes de argumentos capaces de representar una situación presente en una conversación, por medio de un cierto número de discursos disponibles en una comunidad y que le son aplicables. Establecen además trayectos inferenciales para alcanzar conclusiones específicas respecto de las cuestiones a las que se refieren (Anscombe & Ducrot, 1983). Según Ducrot, los *topoi* están inscriptos en el léxico, de modo que cuando ciertos términos léxicos aparecen referidos a objetos o a situaciones, los tiñen con las valoraciones sociales, estéticas y morales que comportan.

Desde una perspectiva pragmática, los *topoi* han sido considerados por la sociología política. Hedetoft (1995), quien los ha utilizado como recurso para estudiar la ideología nacionalista, considera a los *topoi* un número limitado de signos, que representan aspectos del nacionalismo y que al mismo tiempo lo sostienen, pues configuran el ámbito en el cual se ejerce la identidad nacional, tanto en el plano público como en el privado. Según Hedetoft, los *topoi* actúan solos o combinados, como vínculos entre el Estado y la Nación, como formas de demarcación nacional, identificación y orgullo, y son, además, signos que señalan dominios para la actuación y el discurso en los que se ejerce tanto la identificación como la exclusión nacional. Entre ellos estarían *Guerra, Deporte, Inmigración, Lenguaje y Territorio*.

El hombre es por naturaleza un ser cultural y, por ello, se ve obligado a adaptar el medio ambiente transformándolo en *mundo cultural*. En este sentido, creemos que los *topoi* son herramientas que ayudan al hombre en su labor de comprender y explicarse a sí mismo su propia existencia a partir de lo que Ricoeur denomina la dialéctica complementaria de la *ipseidad* y de la *mismidad*, esto es, la dialéctica del *sí* y del *otro distinto de sí*. El concepto de *mismidad* se refiere a la identidad en tanto elemento continuo, estable, “ser el mismo que permanece en el tiempo”. Por el contrario, el concepto de *ipseidad* hace referencia a la identidad en

tanto elemento nunca cerrado o acabado. La *ipseidad* reivindica el potencial constitutivo que tiene la alteridad. Según Ricoeur, mediante esta dialéctica el ser humano es capaz, entre otras cosas, de narrar su propia historia con sentido y cobrar su identidad (Castello, 2002: 2,11).

Ahora bien, no existe ningún argumento que sea completamente nuevo. Los argumentos vienen organizados en esquemas preconcebidos, conectados con el contexto cultural, las experiencias personales y las preocupaciones de los intérpretes. Pero, ¿cómo es que los argumentos, se instalan y llegan a conformar una parte fundamental de nuestro pensamiento?

Según Bajtín, la individualidad deriva de la internalización de voces (saturadas de valores sociales e ideológicos) que una persona ha escuchado en el transcurso de su vida. El pensamiento mismo es “lenguaje interno”, creado a partir del “lenguaje externo” que hemos aprendido a “hablar” en nuestras cabezas al retener el registro completo de los valores sociales en pugna (Morson, 1993:153). Es por ello, que cada vez que una persona produce un enunciado siempre apela a un lenguaje social. Las palabras no pertenecen a un lenguaje neutral e impersonal, sino que existen en otras personas, en contextos concretos de otras personas. Estas palabras sirven a las intenciones de otros sujetos y desde ahí las tomamos y las hacemos propias: las adaptamos a nuestra propia intención semántica y expresiva (Wertsch, 1992:79).

El proceso de interpretación de imágenes gráficas se resuelve por medio de un auténtico debate argumentativo. Mientras observamos en silencio una imagen gráfica, se despliega en nuestra mente un diálogo en el cual las diferentes voces sociales producen argumentos y contra-argumentos, como si diferentes personajes tomaran posesión de la voz del hablante, con el objetivo de hallar el sentido de la imagen. (Voloshinov, 1997).

Cuando aparece un *topos* durante el proceso de interpretación de una imagen, o es porque hay algo en la imagen que actúa como signo de los sentidos tratados en ese *topos*, o porque ocurre algo durante el proceso argumentativo desplegado por el intérprete que trae a colación ese *topos*. Lo cierto es que la

consideración de los *topoi* que aparecen durante la interpretación de las imágenes gráficas resulta de interés, porque enhebra los discursos individuales con la cadena de discursos sociales, por medio de los cuales la comunidad pone en circulación sus modos de valoración social, estética, moral e ideológica.

II. El estudio

Como parte del programa *Semiosis de la identidad nacional* de la materia *Semiología* de la cátedra Rubione del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, se les pidió a los alumnos que realizaran una entrevista (que debía ser grabada y transcripta) a un sujeto (argentino) al que se le mostraría cuatro pinturas argentinas (pertenecientes al período 1920-1930): *La doma*, de Cesáreo Bernaldo de Quirós; *El puerto*, de Víctor Cúnsolo; *Cuatro hombres de pueblo*, de Antonio Berni; y *Ciuda Laqui*, de Xul Solar. El entrevistado debía ordenar las pinturas situando en primer lugar la pintura que considerara que más representaba a los argentinos y en último lugar a aquella pintura que menos los representara. A su vez, mientras las ordenaba, debía explicar por qué las ubicaba de esa manera.

Una vez realizada la entrevista, los alumnos encontraron que los enunciados producidos por el intérprete conformaban una narración acerca de la identidad nacional en la que aparecían representados los argumentos ideados por los intelectuales del Centenario para construir la identidad nacional argentina. A continuación, presentamos algunos de los argumentos producidos:

(1) (refiriéndose a *La doma*) "... porque hay algo en relación a los gauchos, el campo y toda la historia y demás, que tiene que ver más con la Argentina, me parece a mí, que con otros lugares del mundo. Toda la porción que tiene que ver con el campo y con (...) nada (...) me suena que es más argentino, más de la historia argentina."

(2) (refiriéndose a *El puerto*) "El cuadro del puerto más que nada me representa dos cosas. En primer lugar la llegada de los inmigrantes que son los que más conforma a la Argentina y en segundo término me lleva a la idea de industrialización y las zonas febriles, el trabajo duro y barrios que se asentaron ahí como los barrios de La Boca y Barracas...."

(3) (refiriéndose a *Cuatro hombres de pueblo*) "...en el barcito hay muchos elementos que son característicos de Argentina y que nos representan en el mundo, que somos conocidos por Gardel, el tango de Gardel que se baila en muchos lugares del mundo eh Boca, a pesar de que yo no ser de Boca (risas) son muy reconocidos en el mundo..."

(4) A: (refiriéndose a *Ciudad Lagui*) ¿Por qué lo pones en ese puesto y no en otro?

B: "...por dos razones (...) por la cantidad de construcciones que tienen un parecido a Puerto Madero, detrás del río, pienso que es la menos identificatoria porque son todas construcciones nuevas que no se identifican con el resto de la ciudad y como segundo motivo me da la sensación de capital extranjero, como que no tienen mucho que ver con lo nuestro sino que es algo más impuesto o invasivo."

En (1), encontramos una trama argumentativa en la que dialogan las voces del intérprete de la imagen con las voces de los intelectuales del Centenario. El grado de dialogicidad es bajo, dado que los argumentos de ambos grupos de voces son afines: una de las voces del entrevistado considera que 'el gaucho' y 'el campo' están íntimamente relacionados a la historia de la Argentina, los considera elementos que identifican al 'ser argentino'; del mismo modo, en 1913, Cupertino del Campo consideraba a la pampa como centro irradiador de 'lo nacional' (Gutiérrez Viñuales 2003: 27).

En (2), el grado de dialogicidad entre las voces sociales del Bicentenario y las del Centenario también es bajo, dado que los argumentos enunciados acerca de la identidad nacional nuevamente coinciden. Nos referimos a la figura del 'inmigrante europeo', que llegó en barco, se asentó en barrios como La Boca o Barracas y sirvió como mano de obra a un país en vías de desarrollo. "Hacia 1910 el fenómeno está en su apogeo (...) urbanización acelerada, modificación de la estructura productiva y emergencia de clases y categorías sociales nuevas (...). En todo ello la inmigración fue un ingrediente básico..." (Altamirano, 1983: 76-77)

El caso (3) es una clara muestra de cómo la identidad nacional se construye a partir de objetos virtuales. Al observar la imagen, la voz que toma el

turno busca en ella símbolos populares argentinos: el tango, Gardel, Boca Juniors. Es interesante destacar el conflicto que se despliega entre la voz que sí considera que Boca Juniors es un equipo representativo de la Argentina y la voz que se lo refuta, pues el intérprete, al no ser hinchista de ese equipo, no debería otorgarle tal envergadura.

Finalmente, en (4), el grado de dialogicidad es más elevado y variado. Mientras que una de las voces considera que la imagen puede estar representando a *Puerto Madero*, en tanto símbolo de modernidad y progreso urbano, otra voz contra-argumenta y dice que las construcciones modernas no representan a Buenos Aires como 'un todo'. Asistimos a un verdadero debate dentro de la mente del intérprete: un grupo de voces defiende la idea de que Buenos Aires es, hoy en día, una ciudad moderna; otras voces insisten (y en este grupo, escuchamos a las voces de los intelectuales del Centenario) en que 'el producto de capital extranjero', 'lo impuesto o invasivo' no puede representar la esencia de lo argentino (lo propio, lo único).

III. Conclusiones

Los resultados del análisis de los argumentos muestran que 'el gaucho', 'el campo', 'el inmigrante europeo', 'el tango', 'Gardel' y 'Boca Juniors' son *topos* que representan aspectos del nacionalismo argentino y lo sostienen. Son argumentos referidos a la identidad nacional que operan bajo una legalidad y/o convenciones culturalmente ya estabilizadas.

El proceso de interpretación de imágenes gráficas por el que transitó cada entrevistado muestra una trama argumentativa en la que dialogan multiplicidad de voces sociales, algunas del Centenario y otras del Bicentenario, en torno a la identidad nacional argentina. El grado de dialogicidad es bajo y poco variado cuando los argumentos son estables; en términos de Ricoeur, asistimos a la *mismidad* de la identidad. Por el contrario, la dinámica de la dialogicidad cambia y es más elevada cuando el debate se desarrolla en torno a argumentos que se refieren a conflictos socio-histórico-culturales presentes, como 'construcciones

modernas' (en tanto símbolo de Buenos Aires). En este caso, nos trasladamos al polo de la *ipseidad* respecto de la identidad nacional argentina.

El trabajo realizado demuestra que la 'identidad nacional argentina' es una construcción semiótica, argumentativa y dialógica (Lonchuk y Rosa, 2010), y como tal, presenta múltiples configuraciones culturales que se han ido y se irán construyendo a lo largo de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1983): "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina: 69-105.

ANSCOMBRE, J.C. & Ducrot, O. (1983): *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles, Mardaga.

AUSTIN, J. (1962): *How to do things with words*. Cambridge, MA Harvard University Press.

CASTELLO, S. (1992): *Sí mismo como otro. Hacia una recuperación del sujeto*. Córdoba, Universidad de Córdoba, en http://www.uccor.edu.ar/paginas/filosofia/public_alumnos/SiMismoComoOtro.Ricoeur.Ampliado.pdf.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2003): *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900 – 1930)*. Granada, Universidad de Granada.

HEDETOFT, U. (1995): *Signs of nations*. Aldershot, Dartmouth.

LONCHUK, M. y ROSA, A. (2010): *Procesos argumentativos en la interpretación de imágenes gráficas con contenidos identitarios nacionales*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, en

<http://digitool->

uam.greendata.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=28869&custom_att_2=simple_viewer.

MORSON, G. S. (1993): “Diálogo, monólogo y lo social: Respuesta a Ken Hirschkop” en *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM: 147-157.

PEIRCE, C. S. (1933-1948): *Collected papers*. Cambridge, Harvard University Press.

SEARLE, J. (1969): *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. Cambridge, Cambridge University Press.

VAN EEMEREN, F. (2002): *Argumentation: An overview of theoretical approaches and research themes*. University of Amsterdam.

VAN EEMEREN, F. (2003): “The development of the pragma-dialectical approach to argumentation.” en *Argumentation*, N°17: 387-403.

VAN EEMEREN, F., GROOTENDORST, R., JACKSON, S., & JACOBS, S. (1997): “Argumentation.” en VAN DIJK, T. A. (ed.), *Discourse as structure and process. Discourse studies: a multidisciplinary introduction. Volume 1*. London, SAGE Publications.

VOLOSHINOV, V. (1997): “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica.” en **BAJTÍN, M.** *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona, Anthropos: 106-137.

WERTSCH, J. (1993): *Voces de la mente*. Madrid, Visor Distribuciones.

LAS FORMAS ALEGÓRICAS DE LA MEMORIA (DE LA REFERENCIA EN EL TIEMPO)

Javier Chemes

tabuiro@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Transacciones Semióticas. Alteraciones y enunciados en la vía pública.

Directora: Dra. Ana Camblong
Universidad Nacional de Misiones

Palabras clave

Alegoría – imagen – memoria – tiempo – relato – sentido

Resumen

Como espacio de interpretación, la alegoría exige un pensamiento capaz de hilar semióticamente. Es el lugar en el que la ilusoria identidad del sujeto es configurado junto con el sentido y no en donde pre-existe a cualquier configuración social e histórica de significación. Un espacio donde la forma que piensa es pensada y constituida como tal en *su* devenir de sentido y no a la inversa. Una *relación* no reducida con motivo de una simplificación comparativa de orden abstracto, sino uno de ampliación y desarrollo de significación y sentido en dirección de la benjaminiana concepción de alegoría “compuesta de fragmentos y atravesada por la diferencia insalvable entre forma y sentido” en la que “el todo es lo no-verdadero y en la que el no-todo apunta hacia un contenido de verdad histórico, no meramente subjetivo ni metafísicamente absoluto.”

* * *

El Tiempo es la Memoria que nos admite en la
consciencia de sí.

¿Cómo explicar que aquello que nos *traslada* hasta cierto “lugar” en el tiempo pasado, apenas inteligible por/en nuestra memoria, es el mero recuerdo iniciado a expensas de una sensación quizá más inasible que la serie de palabras juntas articuladas con el pre-texto de asir lo imposible? Un lugar único, a veces preciso, en el que el recuerdo no es más que un lábil susurro entre miles de sonidos e imágenes que habitan ese singular espacio que es nuestra memoria.

Podríamos especular que *el Tiempo es la Memoria que nos admite en la consciencia de sí, y que esta consciencia de sí que posee la memoria “opera” retóricamente a través de sus figuras o tropos para hacernos el mundo inteligible*. Posiblemente baste pensar que es historia, relato; formas que culturalmente se han desarrollado con las distintas civilizaciones y sus diversos sistemas de representación. Fuente imaginaria de consciencia identitaria que, en tanto “dato” racional, le suma lo a menudo inexplicable del mundo sensible que parece desbordar toda categorización para volverse una y otra vez, de manera especulativa –y en el mejor de los casos– un oblicuo rasgo del ser-en-el-tiempo. Participamos de su modo de operar; de su modo de ser y de recordarnos quiénes somos, cada vez que necesitamos saberlo, gracias a la narración. Pero nunca su forma es plena o completa. Al contrario, está desgarrada como el tejido que, olvidado a la intemperie, se corroe, deshilvanándose, hasta desaparecer.

Tal vez tampoco alcance que el recuerdo disperse su lenta demora laberíntica y deteniéndose entre palabras equívocas, ante lo recuperado al olvido. Ciertos anacrónicos recuerdos que insisten en recordarnos que algo *ya fue*, que ya no está aquí y ahora, entre nosotros, pero igualmente nos pertenece, con la persistencia de lo que, en realidad y paradójicamente, vuelve ostensible. Entonces, decimos: *Es lo que hay*.

No intento más que figurar un estado de cosas –de hecho ausentes– que se materializan ante nuestra visión interior vía cierto *lenguaje* que, producido con

fragmentos de *otros* discursos, revela los *modos de ser* de la memoria. Una memoria en este caso –y por qué no– narrativa, que no busca el jardín adámico de lo ideal en ninguna de sus posibles versiones, sino, más bien, detener un río con el ligero embalse de las palabras.

En este estado de representaciones verbales, la cualidad sobresaliente de los hallazgos se deberá a su no-presencia, a su característica de estar ausentes. Claridad de oxímoron y metáfora continuada hasta el olvido, esta memoria de breves páginas, de conversación aislada de contexto, sorteará su propia trampa para erguirse en medio de un recuerdo. Y es así porque cuando recordamos creemos recordar un momento y no otro y, más precisamente, si recordamos algo suele ser un *fragmento*, un *momento* de una sucesión de recuerdos: lo que llamaríamos *alegoresis*.

Esto en principio tendría dos variables: la primera, plantearía que no es siempre una parte la que contendrá al todo, es decir, no siempre un fragmento nos llevará a recordar la serie completa o la totalidad del relato recuperado. Dicho de otro modo, no siempre recuperamos todo el “archivo”; algo se pierde, algo se transforma en otros recuerdos. La otra, que actúa a la inversa, es la que se presenta como totalidad, en un cúmulo de sensaciones imprecisas, agitándonos con el vértigo de su insegura completud.

Con el lenguaje tratamos de dar cuenta de este fenómeno de la imagen. Esto ocurre cada vez que el lenguaje se vuelve consciente *en* pensamiento. *La* imagen: *una* forma, *su* forma anterior, en tanto interioridad de aquella que con posterioridad aparecerá hecha acontecimiento verbal. También la imagen es *siempre* mostración, obviedad visual, podríamos decir, y la palabra busca cómo decirla. Intenta decir lo que la imagen no muestra. *Contar* una imagen. Así, nuestra discursividad mezcla, en proporciones siempre variables e indeterminadas, imágenes y sonidos verbales que nos habitan desde la infancia.

Tenemos entonces dos *formas* (*figuras*) diferentes, en dos *series* que operan de distintos modos en nuestra memoria. Con la primera, a partir de la parte llegamos al todo y con la segunda, desde el todo, llegamos a las distintas partes

del rescate emprendido. (Aunque el acceso al todo sea sólo un deseo entre tantos, por alcanzar a conjeturar respecto de lo verdadero o lo falso que existe en(tre) nosotros y lo *real*).

Los vehículos de esta operación sinecdoquética son la metáfora y la alegoría; asimismo están en la base de la metonimia. Claro que precisar los límites en los cuales una metáfora empieza a ser metonimia, o viceversa, es materia de otro análisis. Sólo señalo la complejidad del proceso que manifiesta la operación, el movimiento semiótico que hila imágenes, palabras, significación y sentido.

A lo anterior se le suma el hecho de que el recuerdo puede ocurrir de manera inconsciente o consciente. Si es inconsciente, los fragmentos suelen desarrollarse de manera desorganizada; el caos tarda en ordenar sus partes y puede suceder algo extraordinario: que en ocasiones recordemos recuerdos ajenos como propios. Recuerdos de otras personas indiferenciables de nuestros propios recuerdos; son semejantes, sus características en términos constitutivos, lo que los trajo al presente, todo puede estar hecho de la *misma forma*. (Esto es una rareza, pero es posible.) Incluso, como comenta Saer en un texto que se llama justamente *Recuerdos*, a veces tenemos recuerdos simultáneos: habla del té que mientras es bebido despierta en su bebedor la memoria de ese té y no de otro, *ese* gusto y aroma *durante* la ingestión. Esta duración simultánea de algunos recuerdos actúa directamente en la consciencia, aunque no haya(mos) tenido incidencia directa en el recordar. Aquí el recuerdo aparecería con los sentidos del gusto y el olfato –que son, dicho sea de paso, casi lo mismo: más de diez mil sabores ingresan por la nariz–. No quisimos recordar *precisamente eso*; el sabor del té nos facilitó esa evasiva simultaneidad.

El recuerdo retomado y organizado para su “relato” supone una operación *retórica*. Restos mnémicos plagados de resonancias sensibles. Percepciones del mundo que implican cotidianeidad y representación *actuales*, es decir, en *tiempo real*. Este devenir entre lo pensado y lo impensado, lo posible y lo imposible son rasgos de la opacidad del lenguaje. Así, en el intento de dirimir los límites de un recuerdo, esta persistencia de lo ausente como “motivo” se tornaría, incluso,

recurso de “estilo”. Una característica de las que para Barthes o Macedonio sería constituyente de una forma de pensar y escribir. (Y si se tratase de un proyecto literario la cuestión necesariamente pasaría por *ahí*.)

Frente a la casi obviedad de que todo pensamiento es semiótico, considero que lo es a instancias de la incertidumbre que nos incita con ansias de sentido. Porque aunque lo que nos movió a pensar puede ya no estar presente y la intranquilidad de la duda pudo haber pasado, en su lugar se encuentra lo que reconocemos como una regla de acción o *hábito*, que nos *indica* el camino a seguir con renovada decisión. Pero, es válido decirlo, como bien reflexiona Peirce, a la vez que es un punto de llegada –la tranquilidad de creer–, es un punto de partida, porque todo hábito es acción; de inmediato continuamos en pensamiento, porque éste es esencialmente acción. Porque si lo que tenemos *aquí* y *ahora*, tiene algo de ausencia y en su propia materialidad discursiva, es recurrente por participar de una memoria en común... son los recuerdos y su contrapartida el olvido los que nos configuran en el transcurso del tiempo. En este transcurrir, la cualidad interpretante, progresiva e incansable estipula los términos de la significación y el sentido. Una selección –que pretendemos sistematizada–, elabora con materiales presentes y ausentes lo que hará de sí en el aquí y ahora del discurso. Deriva (in)finita de signo en signo. De ahí también el poder paradójico que establece relaciones pseudos-equivalentes en(tre) un espacio de una *potencial* especulación imaginaria con uno de absoluta convencionalidad simbólica, que (re)presenta pasado y futuro a la vez, en la concreción discursiva, tras el dinámico objeto que nos elude.

Ahora: Fotograma. Especie de *enunciado* en la virtualidad de nuestro espacio mnemónico, listo para ser re-elaborado y re-enviado a expensas de *lo posible*. Una instancia de desarrollo que es casi un “pre-sentimiento” convencional, espacio en el cual la *referencia* comienza a pre-figurarse. Espacio de total virtualidad que supone ajustes discursivos actualizándose

permanentemente en cada uno de sus gestos/enunciados; finalmente, lugar en donde la sociedad da cuenta de sí para sí: *sentido común*.

La inteligencia alegórica da cuenta del mundo y de nosotros en-el-tiempo. Un *memento* recurrente, como regularidad aprehensible, a disposición de todos. Una retórica de la memoria que nos permite ser e identificarnos en y desde lo ausente. Una retórica en la que las sensaciones *indican* recorridos hacia *lo real* de cada día: ese inasible *objeto dinámico*.

Tal sería el espacio que ocuparía la memoria en el tiempo. Un espacio hecho de recuerdos representables en alguna forma y en algún aspecto, a veces limitado por sus propias condiciones de “producción” y “recepción”. Una figura de pensamiento llamada alegoría que permite, debido a su solícita discursividad, dar cuenta de lo que nos rodea. Una manera de pensar, de concebir el mundo, que entrañaría una escisión entre forma y contenido, en la que toda materialidad vinculada a cualquier aspiración de sentido es un desarrollo, en el que los posibles contenidos de verdad, no son más que ajustes respecto de lo que los interpretantes sociales definan como tal, en el transcurso de una época determinada, para zanzar la brecha. Es con el gesto interpretante que observamos que, en realidad, tal brecha es inexistente.

Lugar de interpretación, la alegoría exige un pensamiento capaz de hilar semióticamente. Es el lugar en el que la ilusoria identidad del sujeto es configurado junto con el sentido y no el lugar donde pre-existe a cualquier configuración social e histórica de significación. Un espacio donde la forma que piensa es pensada y constituida como tal en *su* devenir de sentido y no a la inversa. Una *relación* no reducida con motivo de una simplificación comparativa de orden abstracto, sino un espacio de ampliación y desarrollo de significación y sentido en dirección de la benjaminiana concepción de alegoría “compuesta de fragmentos y atravesada por la diferencia insalvable entre forma y sentido” en la que “el todo es lo no-verdadero y en la que el no-todo apunta hacia un contenido de verdad histórico, no meramente subjetivo ni metafísicamente absoluto.”

(Mattoni p. 3, Cf. biblio.) Introducción al curso de Maestría en Semiótica Discursiva.)

Decir permanentemente lo otro: alegorizar. Ésto, que podría cavilarse en clave peirceana, resumiría la idea que intento deslindar aquí. Pensamiento cuyo fundamento está ubicado en una retórica cuyas principales figuras o tropos son la alegoría y la metáfora –inscriptas en la relación triádica de la semiosis– en la que un signo de origen icónico-indicial inicia el proceso. El referente, que involucra diversos grados de significación –contextual, informativa– trae consigo lo simbólico; o dicho de otro modo, lo simbólico va de suyo, es parte constitutiva del referente. Es de materialidad simbólica y no podría ser de otra manera ya que pertenece a la terceridad. Es donde las convenciones estipuladas por la *comunidad* establecen las leyes configurando institucionalmente los espacios para la convivencia civilizada. Esta configuración metafórico/alegórica da cuenta, en el devenir de significación, de las operaciones discursivas conocidas como *Retórica* que, en las formas de los tropos o figuras mencionados, proceden a la inteligibilidad entre *las palabras y las cosas* que representan constituyendo así la referencia.

Las “matrices” de significación y sentido son diversas e infinitas. En tal caso, son tantos como interpretantes dispuestos hubiere. En otras palabras, damos cuenta del mundo, y hasta del tono con el que se presenta lo referido, en y desde las metáforas y alegorías. Lo que entendemos, lo que damos a entender, el “código” que nos permite identificarnos social y culturalmente está hecho con el propósito de sostener lo insostenible: la misma identidad, la misma ideología, la misma ética, los mismos intereses que nos conservan pública y coherentemente como seres humanos y en el mejor de los mundos posibles.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio: (2006) *Estancias. La palabra fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Giulio Einaudi.

- Aristóteles: (1990) *Retórica*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Benjamin, Walter: (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus.
-: (1991) “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Para una crítica a la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- Heidegger, M.: (1980) *El ser y el tiempo*. FCE, Bs.As.
- Heráclito: (1989) *Alegorías de Homero*. Madrid, Gredos.
- Hegel, G. W.: (1983) *Estética. La forma del arte simbólico*. Bs.As. S. XXI
- Lakoff, G. y Johnson, M.: 1986. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Lausberg, H.: (1991) *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- Le Guern, Michel: (1978) *La metáfora y la metonimia*. Madrid. Cátedra.
- Mattoni, S.: *La Alegoría antigua; Benjamin y la alegoría; Hegel y la alegoría*. (Curso de Maestría en Semiótica Discursiva, s/d.)
- Pecheux, M.: (1995) “Sujeto, centro, sentido” en *Semántica y discurso. Una crítica a la afirmación de lo obvio*. Pontes, San Pablo.
- Peirce, Ch. S.: (1988) *El hombre, un signo*. Barcelona, Grijalbo.
- Santaella, L.: (2003) “Ícono y cognición: el ícono puro, los íconos perceptivos y los hipoíconos” en *de Signis/4*. Barcelona, Gedisa.

VESTIGIOS. EL PASAJE DEL SOPORTE DE PAPEL A LA VIRTUALIZACIÓN

Domin Choi

dominchoi@yahoo.com

Silvina Rival

silvinarival@fibertel.com.ar

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos y revistas

Director: Oscar Traversa

IUNA

Palabras clave

Digitalización, virtualización, soportes, revista en papel, revista digital, dispositivos.

Resumen

En la actualidad tanto la escritura como las imágenes se soportan en medios electrónicos que tienen un carácter de inscripción muy distinto a escrituras e imágenes objeto. Este pasaje (de lo analógico a lo digital) acarrea cambios en las características de la durabilidad de los soportes, introduce la problemática de la manipulación (la cual con la virtualización parece ser ilimitada), la de la accesibilidad (en tanto todo se convierte en información) y finalmente, produce un impacto en las condiciones tradicionales de la conservación. Son estos cuatro aspectos señalados los que repercuten y determinan en la actualidad tanto la construcción del pasado como la conservación de la memoria en tanto, desde una concepción restrictiva del dispositivo, éstas dependen de implicaciones técnicas y formas de organización material.

* * *

Comencemos con aspectos generales. Indefectiblemente el *sentido* no es material sino incorpóreo, pero su génesis depende de los *sistemas semióticos* que tienen lugar en unas *configuraciones materiales* con un estado de la *técnica*, que siempre conlleva una dimensión histórica y social. Es decir, si en primer lugar queremos aproximarnos al fenómeno del sentido tenemos que invocar, además de los aspectos estructurales y los sujetos implicados en el proceso de producción, los modos de configuración material así como la técnica, que en términos amplios podemos denominar *dispositivo*.

En el ámbito de la semiología y el análisis del discurso la noción de enunciación fue empleada tanto para el lenguaje como para las imágenes (fotografía, cine, televisión), así la noción de “discursividad” se extendió a diversas *materias significantes*. Más allá de la legalidad de la aplicación del término a distintos ámbitos, que ha acarreado diferentes polémicas, el siguiente trabajo intenta ser un posible complemento para el *análisis del discurso*.

La noción de discurso con relación a los dispositivos audiovisuales abre lugar a problemáticas que requieren ciertas aclaraciones o desarrollos. ¿En qué sentido podríamos considerar a los dispositivos audiovisuales como discurso? Si es la idea de *productividad del sentido* la que nos permite aplicar este término sobre campos que le son más o menos ajenos al lenguaje, en el mundo contemporáneo *high-tech* se hace urgente abordarlos teniendo en cuenta la dimensión técnica y sus configuraciones materiales, ya que cada vez más la producción del sentido pasa por soportes altamente tecnologizados. De este modo, nos parece legítimo preguntarnos en qué medida la teoría de la *enunciación* y el análisis del *discurso* tienen que tener en cuenta a la noción de *dispositivo*.

Ahora bien, para establecer una relación entre enunciación, discurso y dispositivo debemos salirnos de los límites de la lingüística. Para ello revisaremos dos teorías, que en una primera instancia tienen poco en común: la noción de dispositivo en Michel Foucault (1994) y la teoría de la enunciación de Bruno

Latour (2002). En este trabajo la puesta en paralelo de estos autores sólo responde a la necesidad de trascender el ámbito formal del lenguaje para tratar la génesis material del sentido. No pretendemos así establecer filiaciones teóricas sino sólo mostrar dos modalidades (en un caso expansiva, y en otro restrictiva) de considerar los discursos en conexión con otras instancias.

1

La noción de dispositivo en Foucault presenta tres aspectos: *conjunto heterogéneo*, *lazos diyuntivos* y *estrategias*.

1) Un *conjunto heterogéneo* en el dispositivo de control de la locura se repartirían del siguiente modo: ciertas disposiciones arquitectónicas, hospitales, psiquiátricos, hospicios, los discursos que implican estas instituciones como los tratados sobre la locura y el saber psiquiátrico en general, las leyes que regulan estas instituciones, disquisiciones filosóficas o morales sobre estas cuestiones, etc. Así, las heterogeneidades básicamente implican el lenguaje, lo dicho, y por otro lado, lo no dicho o lo visible (disposiciones arquitectónicas).

2) La idea de *lazos diyuntivos* toca la parte estructural: juegos de cambios de posiciones, modificaciones de funciones, enmascaramientos, justificaciones, etc. Es decir, dar cuenta de la manera en que se establecen las relaciones entre estos elementos.

3) La cuestión de la *estrategia* reside en ver por qué se impone este dispositivo de control de la locura en un determinado momento de la historia. Es decir, en este nivel se trata de evaluar el aspecto genético del dispositivo. Si los dos primeros niveles tienen que ver con los componentes y sus funcionamientos este nivel tiene una *dimensión explicativa* de los precedentes.

Es evidente entonces que Foucault no está preocupado explícitamente por la génesis material del sentido, pero si revisamos su recorrido teórico podemos ver un pasaje del análisis de las formaciones discursivas a la concepción del dispositivo que abarca instancias materiales y técnicas que funcionan intrincándose con los discursos, si bien esta configuración teórica (dispositivo) con su amplitud y complejidad nos permite analizar diversos ejercicios sociales, debemos agregar que los discursos circulan y se ponen en conexión con otras instancias (por ejemplo el discurso psiquiátrico con los hospitales) bajo soportes técnicos y con ciertas configuraciones materiales.

Ahora bien, si tomamos en cuenta los comentarios y revisiones que han desarrollado Gilles Deleuze (1990) y Giorgio Agamben (2006) a partir de la noción de dispositivo en Foucault, podremos ampliar, o al menos precisar, un poco más las implicancias de la noción de dispositivo antes de continuar. Según la lectura de Deleuze lo que se pone en juego en este “conjunto heterogéneo” son cadenas de variables que cambian de posición, se entrecruzan e interrelacionan (“lazos disyuntivos”) como una “especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal” (Deleuze: 155). En este sentido el dispositivo hace referencia a todo aquello que produce la “disposición estratégica” de una serie de relaciones, de prácticas y mecanismos, como una red que se trama entre sujeto, objeto y discurso, un juego de fuerzas de poder, saber y subjetividad. Desde esta perspectiva, es interesante destacar que Deleuze va a referirse a los dispositivos en tanto “máquinas para hacer ver y hacer hablar” (Deleuze: 155) que funcionan acopladas a determinados regímenes históricos de visibilidad y enunciación.

Por otra parte Agamben, también retomando a Foucault, va a centrarse en cierta búsqueda a la que apunta el dispositivo: hacer frente a una urgencia y conseguir un efecto (subraya la cuestión de la estrategia). En este objetivo, según comenta Agamben, es posible rastrear o identificar un sentido de gobierno, una administración, una utilidad que acomoda la red de relaciones que despliega el dispositivo. De este modo, este autor encuentra pie para postular una generalización: “llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de

algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.” En otras palabras un dispositivo es un mecanismo que genera diversos procesos de subjetivación.

Luego de estas elaboraciones podemos decir que la concepción del dispositivo en Foucault es una noción expansiva, centrífuga, que no pone el acento en los soportes técnicos y en las configuraciones materiales en los que tienen lugar los discursos. Ahora de lo que se trata es de poner en relación la técnica y la enunciación para ver si es posible concebir una noción restrictiva de dispositivo.

2

Bruno Latour, elaborando una filosofía de la enunciación, señala distintos regímenes. A nosotros nos interesan básicamente tres: el régimen de la reproducción, el régimen de la técnica y el régimen de la ficción. Pero antes de concentrarnos en estos tres, veamos cómo Latour concibe su filosofía de la enunciación. En la tradición semiótica “la enunciación se define como el conjunto de elementos ausentes cuya presencia es sin embargo presupuesta por el discurso gracias a las marcas que ayudan al locutor competente a reunirlos a fin de dar un sentido al enunciado”. Sabemos que la semiótica y la lingüística se han constituido como disciplinas autónomas en tanto que la enunciación no se enmarca ni en un medio natural ni un medio social. La instancia de la enunciación es una instancia puramente discursiva y sabemos que el enunciador se diferencia de la persona que enuncia. Así, cuando Benveniste define la enunciación distingue tres niveles. El primer nivel es la realización vocal, el segundo nivel es la conversión de la lengua en discurso que él denomina la *semantización de la lengua*, y el tercer nivel, que va a ser el campo de estudio de la lingüística de la enunciación, es el *aparato formal de la enunciación*. Benveniste sólo se atiene a

este último ya que quiere estudiar los condicionamientos formales presentes en la lengua que posibilitan la producción de enunciados. Como sabemos no se trata de estudiar *el habla*, ni se trata de dar cuenta de cómo se transforman las estructuras virtuales en enunciados concretos sino, partiendo de los discursos, estudiar sus condicionamientos formales contenidos en *la lengua*. Esta estrategia que posibilita la autonomización de las disciplinas semiológicas y lingüísticas, para abordar el fenómeno del sentido, no ha tenido en cuenta la dimensión de la técnica. No podía ser de otro modo, ya que se trataba de fundar una disciplina, fundar un campo de observación. Ahora de lo que se trata es de ver las posibles conexiones de esta noción de enunciación con respecto a la técnica.

Para abordar esta cuestión, Bruno Latour parte de la enunciación como mediación. Para él la enunciación no puede restringirse al acto de apropiación del sujeto de la lengua para producir un enunciado, tal como tradicionalmente la define la lingüística. Sino que la enunciación, en un principio, tendría como función una mediación. Esta mediación se equipara con la noción de delegación. Enunciar es delegar. Para Latour la enunciación remite en principio a la existencia que es el ser, el devenir, la delegación... El primer nivel de enunciación que Latour delimita es el de la *reproducción*. Este régimen de enunciación se caracteriza por la ausencia de enunciado y por la ausencia de asimetría entre enunciadador-enunciatario. ¿Qué significa todo esto? En la reproducción de los seres biológicos lo que se pasa según Latour es el sí mismo. Un eucalipto reproduce eucaliptos, una jirafa reproduce otra jirafa, etc. En la reproducción el descendiente se vuelve ascendiente, es decir la reproducción produce un cuasi-semejante.

Más allá del lenguaje, más allá de los humanos, este primer régimen de enunciación es fundamental porque se trata de la perseverancia en el ser, que hace que los seres vivientes se extiendan en la línea del tiempo. Cualquier análisis del sentido debe apoyarse en este hecho, en este primer régimen de enunciación. De este modo, no podríamos caracterizar otros regímenes de enunciación sin *la*

reproducción.

La semiótica distingue el plano del enunciado del plano de la enunciación. ¿Cuándo aparece esta diferencia o bajo qué condiciones podemos distinguir la enunciación del enunciado? Esta distinción aparece en la enunciación técnica. Es en esta dimensión que podemos distinguir el enunciator del enunciado y el enunciator del enunciatario. Estas diferencias son posibles gracias a lo que Michel Serres llama *cuasi objetos*. En principio éste no es un signo, sino “el desplazamiento del enunciator en otro cuerpo diferente que ocupa un lugar incluso cuando el enunciator se retira y se ausenta dirigiéndose al enunciatario que ocupa su lugar”. Así es caracterizado el régimen de enunciación técnica para Latour. Por ejemplo. Imaginemos una tejedora de canastos que produce canastos. He aquí un desplazamiento del enunciator (la tejedora) a un objeto (la canasta) diferente de ella que puede mantenerse y ocupar un lugar en su ausencia. Y también se puede distinguir un enunciatario, por ejemplo un recolector de manzanas que recoge manzanas con la canasta, que no necesariamente se tiene que convertir en un tejedor. Entonces, en la enunciación técnica aparecen dos asimetrías: entre el enunciator y enunciado y entre el enunciator y el enunciatario. Es en la técnica en donde aparecen las asimetrías clásicas de la teoría semiótica de la enunciación.

Lo interesante de todo esto es que los humanos necesitan de este régimen para existir o mantenerse en su existencia. La divergencia entre el hombre y el mundo viviente surgiría con este régimen, sin el cual seríamos un linaje más en la naturaleza.

Otro régimen de enunciación que Latour distingue es el de la ficción. ¿Qué caracteriza este régimen? Para empezar estamos por fin en el dominio del lenguaje. En un relato un enunciator, del que nada sabemos, se envía en un narrador y nos pide que pasemos al papel de enunciatarios y narratarios, nos envía a otro espacio-tiempo: “Había una vez en el país de las maravillas...” y nos invita a identificarnos con un personaje, por ejemplo el príncipe azul. ¿Quién es el enunciator aquí? El conjunto de todos los roles que éste ha inscripto en los

relatos. ¿Quién es el enunciatario? El conjunto de todos los roles que los relatos le han prescripto. Estas figuras no son humanas, ni individuos o habladores. La importancia de este régimen consiste en que sin él seríamos incapaces de figurar otros interlocutores y estaríamos limitados a un indefinible “nosotros”. Lo que caracteriza el régimen de ficción “es el envío, la diseminación, el comienzo a partir de la materia del *cuasi objeto* y la connivencia del enunciatario”. El retorno a un nivel $n-1$ no interesa tanto en este régimen ya que si así fuera se acabaría la ficción puesto que no podemos disfrutar de la ficción y al mismo tiempo remitirnos a la instancia de la enunciación. En la ficción nunca tenemos en un mismo nivel a n , $n-1$, $n+1$ y $n+n$.

De alguna manera el régimen de enunciación de la ficción se apoya en las asimetrías surgidas en el régimen de la técnica. ¿Qué relación hay entre el régimen de la técnica y los otros regímenes discursivos? Nuestra hipótesis es que todos los discursos ya sean del lenguaje o audiovisuales se dan bajo la dimensión técnica. La dimensión técnica no sólo presupondría la emergencia de las asimetrías entre la enunciación y el enunciado y entre el enunciador y el enunciatario sino también un condicionamiento organizacional y material sobre los discursos que podemos llamar *dispositivo*. El mismo Christian Metz ha dicho que la enunciación cinematográfica a diferencia de la enunciación lingüística es una enunciación “maquínica”.

Nuestra conclusión consiste en señalar que antes de llegar a una *concepción expansiva del dispositivo* deberemos pasar por un análisis de los discursos con sus implicaciones técnicas y formas de organización material, vale decir por una *concepción restrictiva del dispositivo*.

Bajo esta concepción del dispositivo, y tomando en cuenta su noción restrictiva, se nos presenta la problemática del soporte y la de su durabilidad. Lo

que a nosotros nos interesa es la temporalidad del soporte, que no tiene tanto que ver con el tiempo del discurso sino con el modo de trascendencia temporal. Podemos decir que toda la dimensión cultural yace en la cuestión de la durabilidad del soporte. La conservación de la cultura reside en su durabilidad: el papel, el lienzo, etc. son materiales signados por su deterioro (más allá de que existan ciertos eventos culturales signados por lo efímero), y sobre esa durabilidad se apoya la dimensión de la cultura.

El pasado y la conservación de la memoria también dependen de los soportes y su durabilidad. Cualquier acceso al pasado se da a través de vestigios (como documentos) que siguen persistiendo. El vestigio, según Jameson (2009), tiene una característica ontológica y paradójal: es lo que ya no es pero sigue siendo.

Tanto el lenguaje como las imágenes, antes de la irrupción de la tecnología digital, se han materializado a través de lo que llamamos escritura/objeto e imagen/objeto. Desde la escritura cuneiforme hasta la imprenta, pasando por diferentes soportes y materiales, se han constituido como escrituras/objeto. De igual manera, para las imágenes. Antes de la tecnología digital, las imágenes se nos presentaban como objetos concretos. Desde las cuevas de Altamira hasta la fotografía analógica. Es decir, tanto la escritura, como las imágenes y los sonidos registrados, pasaron de ser objetos materiales a archivos digitales y en esa transmutación su estatuto se ha tornado ambiguo.

En la actualidad tanto la escritura como las imágenes se soportan en medios electrónicos que tienen un carácter de inscripción muy distinto (en lo que a los soportes refiere) a escrituras e imágenes objeto. Esto abre a la problemática de la durabilidad de los soportes, de la conservación de la memoria y la construcción del pasado. No olvidemos que el pasado siempre es una construcción del presente.

¿Qué estatuto podemos darle a este cambio de soporte? La imagen electrónica es semi-material. Si consideremos la escritura y la imagen como huellas exteriores, con esta técnica ya no se puede hablar de huella física,

material, ya que la escritura y la imagen se convierten en información, una combinación de códigos binarios (ceros y unos), que no conllevan materialidad. Por otro lado, su conservación puede ser intacta pero también desaparecer o ser borrada de un instante para otro. Esto evidentemente cambia las características de la durabilidad. Y a esto se suma la cuestión de la manipulación y la modificación propia de los soportes digitales. Tal es el caso de la revista electrónica argentina *Otrocampo, estudios sobre cine*, la cual ya no solo edita números nuevos sino que su archivo desapareció íntegra e instantáneamente al momento de su salida de circulación.

No podemos decir que el pasado desaparece con la emergencia de estos dispositivos pero sí que las cuestiones relativas a la perdurabilidad y la conservación de la memoria se ve radicalmente alterada.

En síntesis este pasaje de soportes acarrea:

- 1) Cambios en las características de la durabilidad de los soportes.
- 2) La problemática de la manipulación. Es decir, sus posibilidades son ilimitadas.
- 3) La cuestión de la accesibilidad, en tanto esta técnica convierte todo en información.
- 4) Un impacto en las condiciones tradicionales de la conservación de la cultura. Actualmente puedo en un rígido externo, por ejemplo, conservar algo que en términos de volumen físico sería mucho mayor.

Habrà que ver de qué manera estos cuatro aspectos señalados repercuten y determinan la construcción del pasado y la conservación de la memoria. Todavía no tenemos resultados sobre tales repercusiones pero consideramos que son estos cuatro rasgos las variables a tomar en cuenta en una reflexión sobre el proceso de virtualización de los soportes.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G.** (2006): “¿Qué es un dispositivo?” [en línea] «<http://interfacesypantallas.files.wordpress.com/2008/02/agamben-dispositivo3.pdf>»
- Aumont, J.** (1992): *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Benveniste, E.** (1977): *Problemas de lingüística general II*, Méjico, Siglo XXI.
- Deleuze, G.** (1990): *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- Foucault, M.** (1994): *Dits e écrits III*, Paris Gallimard.
- Jameson, F.** (2009): *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*, Madrid, Akal.
- Latour, B.** (2002): “Petite philosophie de l'énonciation”, [en línea] «<http://www.revue-texto.net/index.php?id=596>».
- Metz, C.** (1971): “Cuatro pasos por las nubes, vuelo teórico.”, [en línea] traducción Domin Choi, <<http://www.catedrasteimberg.com.ar>>
- Metz, C.** (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Traversa, O.** (2001): "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Revista Signo&Seña* N° 12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Verón, E.** (1987): *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

AUTO- Y HÉTERO-REFERENCIA EN DISCURSIVIDAD MEDIÁTICA: ENTRE LA TEORÍA DE SISTEMAS Y LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN.

Gastón Cingolani

gastoncingolani@gmail.com

Mariano Fernández

elcadri@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Crítica y discursividad: la interfaz mediática”

Director: Gastón Cingolani

Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA (Cód.: 34/0079), Programa de Incentivos MinCyT.

Palabras clave

auto-referencia, hétero-referencia, medios, discursividad, enunciación

Resumen

Para el estudio del sistema social de los medios masivos (como para todo otro sistema de acuerdo a Niklas Luhmann), es preciso considerar la auto- y la hétero-referencia como operaciones inherentes a su relación con los otros sistemas sociales e individuales. A partir de análisis de discursos mediáticos diversos (prensa, televisión, blogs, etc.) se revisan los alcances y limitaciones de una correspondencia entre esa conceptualización con lo desarrollado por ciertas teorías de la enunciación. Como correlato, se discute la importancia de trabajar con conceptualizaciones “ajenas” al campo de la semiótica.

* * *

¿Por qué recurrir a la teoría de sistemas sociales elaborada por Luhmann, por qué ensayar un diálogo entre dicha propuesta teórica y una perspectiva de análisis enunciativo, y, finalmente, por qué compartir este intento en un congreso de discusiones semióticas? Por motivos estrictamente empíricos: en el curso de nuestro proyecto de investigación –orientado a analizar la interfaz mediática que interviene en la relación *crítica-discursividad*–, nos enfrentamos a un problema que desborda el estudio de la discursividad: el modo en que la crítica participa en la interdiscursividad mediática sugiere que no basta la descripción de operaciones enunciativas para entender el problema de la autorreferencialidad. Nuestro objeto de búsqueda requiere de otra cosa además de un análisis de discursos bajo la perspectiva enunciativa que adoptamos. Por ejemplo, requiere de hipótesis acerca del funcionamiento de los medios como los principales productores de comunicación a escala social.¹

Las hipótesis de Luhmann parten, ante todo, del axioma de que existen sistemas (1998: 37), y los *medios masivos* son sistemas sociales, como lo son la *política*, la *economía*, la *ciencia*, el *derecho*, el *arte*, la *educación*, etc. La sociedad misma es un sistema, pero en tanto emergente de operaciones de comunicación: la sociedad no existe fuera de la comunicación que la produce y la observa.

Varios son los puntos que nos resultan seductores de esta perspectiva:

1) La introducción de la complejidad en la lógica inter-sistemas: no hay una correspondencia plena entre el estado de un sistema social y el de otro; pero esta no-correspondencia se acentúa en la diferenciación entre un sistema social (v.g.: los *medios masivos*) y un sistema psíquico (un *individuo*, cada individuo), cuyas interrelaciones no son requeridas salvo para tomarse recíprocamente como entorno uno del otro, y poder así procesar complejidad. Una consecuencia de ello es que los medios masivos producen comunicación, y lo que necesitan para subsistir ante todo es seguir produciendo comunicación. (1994: 379; 1998: 144) Para ello puede que se invoque, como su objetivo último, a los requerimientos de los actores sociales, pero de allí no se sigue una necesidad operativa.² Como todo sistema social, el de los medios de masas es un sistema cerrado en su operación, es decir, que orienta su funcionamiento de acuerdo

a su propia distinción auto-/heterorreferencia. En el caso del sistema *medios masivos*, esa primera distinción es *lo informable* y *lo no-informable*, para el que cualquier operación heterorreferencial (la organización de la información en *temas*), más allá de suponer una referencia al entorno, está siempre determinada por el principio de selección (el código: información/no información).

2) Del punto anterior, además, se desprende parte del constructivismo implicado en esta teoría: “la realidad” que el sistema *medios masivos* construye, se opera en base a una *heterorreferencia* como observación de aquello que no es el propio sistema (su entorno), lo que tiene como fundamento las operaciones *autorreferenciales*.

3) El de los medios masivos es un sistema que produce conocimiento sobre la realidad: a diferencia del otro sistema que produce dicho efecto –la *ciencia*–, no opera en base a la distinción *verdad/falsedad*, sino a *información/no-información* en términos de “novedad” (lo nuevo, lo actual, la primicia, son emergentes de este sistema). Específicamente para nuestro enfoque, encontramos fundamental el punto de que todos los sistemas distinguen la información que interesa de la no-información, pero que *sólo el sistema medios masivos hace reflexiva esta diferencia* bajo la forma de una operación *autorreferencial*, y esto constituiría su “universalismo específico”. (2000: 37)³

De la capacidad del sistema de medios de masas para reflexionar sobre la operación de selección de su código se sigue que “el sistema siempre hará referencia a un estado de información propio, a lo que él considera novedad y sorpresa” (2000: 20). Y esto explica, a su vez, que el sistema construye su propio horizonte de tiempo. ¿Cómo se construye ese estado de información propio? ¿Qué forma adquiere el propio horizonte de tiempo? En este punto proponemos avanzar sobre una conceptualización nuestra, aunque sostenida por las hipótesis previas tomadas de Luhmann. Creemos que la comprensión del sistema *medios masivos* depende, en parte, de dos nociones centrales: *memoria* y *agenda*. Se trata de dos operaciones autorreferenciales emergentes, y que como tales, son el resultado de la complejidad creciente del sistema. A su vez, es sobre estas operaciones que puede articularse la teoría de sistemas con las teorías de la enunciación.

En el caso de los medios masivos, Luhmann insiste en que las unidades que procesa el sistema son los *temas*,⁴ lo que requiere *memoria*, es decir, *identidad diferencial en el tiempo* (algo que sólo puede hacerse mediante una tecnología, e implica tanto recuperación como olvido), y ello supone reflexividad, o sea, autorreferencia procesal. La operación de selección con base en los *temas* es la operación principal de la comunicación, y los temas tienen su organización estructural en lo que se llama *cultura*.

También supone autorreferencia basal, que remite a las unidades y sus relaciones; el entramado de relaciones entre unidades (temas) en los medios se organiza en términos de prioridades, jerarquías, anticipos, respuestas, presencias /persistencias /ausencias, en definitiva, lo que estructura una *agenda*. Como se sabe, la agenda no es un mero cúmulo de temas: implica tanto comunicar una *información* (la “sustancia” de lo que se informa) como comunicar el acto de comunicación de una *información* (la lógica organizativa implicada en las relaciones expresadas por la agenda).

Con base en esto, vamos hacia el aspecto por el que consideramos se pueden articular la teoría de sistemas y el enfoque enunciativo. Si los medios procesan (sólo) comunicación, ¿cómo se explican las direcciones (evolutivas) que se registran en ese sistema? Ciertos cambios que se describen en forma de variaciones en la discursividad presentan problemas que obligan a ver un fundamento en la *naturaleza* del cambio que no es sólo una variación: ¿cómo se explican ciertas mutaciones en la discursividad mediática? Pensamos, en especial, en los espacios mediáticos que tematizan aspectos de los propios medios.

El entorno que procesan los medios tiene dos grandes horizontes: la “realidad” (digamos: lo *heterorreferencial* como información acerca de los otros sistemas) y los individuos (sistemas psíquicos). Analizar el modo en que los medios procesan esos dos entornos requiere considerar las variaciones que se registran en los productos mediáticos. (Es en esto que buscamos el auxilio de las teorías de la enunciación.⁵) No todas las variaciones son del mismo nivel: algunas variaciones son observaciones de las variaciones. (No todas las teorías de la enunciación pueden analizar esto⁶).

Desde el momento en que los *medios de difusión* se transforman en *medios masivos*, es porque su remisión principal a la heterorreferencialidad ya ha superado el nivel crítico, a partir del cual hay “medios” en términos de *unidades mediáticas*,⁷ y cada “medio” no puede dejar de *observarse* –en su modo de referir al mundo– sino como diferenciación respecto de los otros “medios”. Esa observación es de segundo orden, pudiendo ser procesada por el mismo o por otros sistemas. Su búsqueda de *éxito* entraña (con “pérdidas”) la estereotipación de los temas: esto no puede hacerse fuera de su remisión a lo que el sistema ya procesa como tema; allí hace sistema efectivamente sólo con las otras unidades mediáticas, ya que no (más) con los sistemas psíquicos (individuos) o con los otros sistemas sociales. Estos permanecen como los horizontes a alcanzar, pero cada “medio” sostiene su integración al sistema sólo por su puesta en fase con el resto de las unidades mediáticas, y eso se produce procesando *temas* (emergencia de la *agenda*) pero también como *diferencia*. La agenda es sistémica, pero no toma una misma forma en todas las unidades mediáticas. Allí *emergen en el sistema medios, unidades mediáticas observadoras de las otras unidades mediáticas, o del sistema en su conjunto*.

La *memoria* también es sistémica, y del siguiente modo: produce un campo de efectos descriptible en dos valores (“*en agenda*”/“*fuera de agenda*”⁸), valorando positivamente el valor “en agenda” (*versus* el medio que “mira para otro lado”), y valorando positivamente el “fuera de agenda” (*versus* el medio que “dice lo que otros callan”).⁹

Se implica la autorreferencia basal en la producción primaria de elementos y relaciones (la agenda organiza el esquema relacional que no sólo contiene a los elementos (*temas*) sino también sus jerarquías, prioridades, interrelaciones, etc.), en articulación con la autorreferencia procesal o *reflexividad* que insume tiempo, y por lo tanto, *memoria*.

A partir de que el procesamiento de “lo real” involucra una tensión entre *memoria* y *agendas* (en plural), se abre una dimensión que compromete las condiciones de observación del observador: los medios masivos pueden volverse observadores del propio sistema mediático.¹⁰ Si la comunicación del acto de comunicar es un problema

de discursividad, y, centralmente, un problema *enunciativo*, tal es el modo en que se da la escalada diferencial a nivel de los discursos mediáticos. Desde el momento en que se instituyen los medios de masas como sistema, la consumación de una estrategia entre múltiples posibles no puede dejar de verse sino como una dinámica enunciativa, que produce, por diferenciación, identidades mediáticas al interior del sistema. En los medios, la información como novedad no siempre tiene la forma específica de “noticia”, sino también de cambio de perspectiva, sea una variante en la agenda, o bien una opinión (*aportación*) o una auto-observación.

Si (y sólo si) se le atribuye un carácter “representativo” de (las) opiniones o perspectivas en el nivel colectivo (lo que todo el tiempo se procesa como *éxito* (1998: 157)), estamos ante una suerte de cadena de operaciones en forma de bucle que se extiende en el tiempo: OPINIÓN COLECTIVA (en tanto estrategia de procesar los múltiples posibles, implicada como principio activo) → MEMORIA (como operación de selectividad) → AGENDA (como organización o puesta en escena de lo “real” seleccionado) → OPINIÓN COLECTIVA (como estrategia de selección consumada, y redefinida como identidad diferencial: “línea editorial”, “estilo”, “ideología”, etc.) → MEMORIA → etc.¹¹

En el sistema *medios masivos* la selectividad memoria/agenda reproduce la tensión entre lo realizado y las posibilidades, uno de los esquemas sobre el que se inspiró buena parte de la teorización enunciativa del lenguaje. De modo que esa tensión, reproducida dos veces por cada producto del sistema medios, es decir, desplegada en la dimensión temporal, corresponde con el procesamiento enunciativo en la secuencia *producción-reconocimiento*¹² que necesariamente entraña la tensión identidad/diferenciación: si la discursividad se traza a partir de la variación de condiciones de un mismo discurso en el tiempo, para los medios, la información (como *novedad*) requiere, o bien un cambio de *tema*, o bien una *aportación* (un cambio de perspectiva). Esto se observa, por ejemplo, como diferencias en los modos de organizar la *agenda* y puede leerse como “realidad real vs. manipulación”, “información vs. opinión”, etc. Los mecanismos de la enunciación intervienen fundamentalmente como *procesos de diferenciación*: modalización del *mismo* tema; tensión organizacional entre

las agendas de las *distintas* unidades mediáticas; y proyección o procesamiento de aportaciones individuales como representativas de *opinión colectiva*. Esta proyección es el modo en que los medios procesan, en sus operaciones, la respuesta *cualitativa*¹³ de los individuos “receptores” (sistemas psíquicos). Estos son el “entorno incontrolable”: mensurable y procesable sólo como *audiencia* o bien, reutilizable como *opinión a representar*.

Las condiciones de reconocimiento que el sistema *medios* puede procesar con sus operaciones son *agenda* y *opinión colectiva*: ésta como enunciación de *perspectiva* o punto de vista; la otra como “rebote” de la primicia, como “repercusión” intra-mediática, efecto también ofertable en el mercado de anunciantes, sobre todo para el sistema político. Pero, como evolución hacia una autonomía cada vez mayor del sistema *medios*, las primeras casi no interesan ni aportan a la autorreproducción del mismo. En rigor, las únicas condiciones de reconocimiento que mantienen en funcionamiento al sistema *medios masivos* son las de las unidades mediáticas observadas por las unidades mediáticas (observación de primer orden). Y lo que incorporan las unidades mediáticas con matices en forma de “crítica de medios” es la observación de segundo orden.

BIBLIOGRAFÍA

- Culioli, A.** (1990-1999): *Pour une linguistique de l'énonciation*, 3 Tomos, Paris, Ophrys.
- Luhmann, N.** (1994): “How Can the Mind Participate in Communication?”, en Gumbrecht, H.V. y Pfeiffer, K.L., (Eds.), *Materialities of communication*, Stanford, Stanford University Press.
- Luhmann, N.** (1995): *Social Systems*, Stanford, Stanford University Press.
- Luhmann, N.** (1998): *Sistemas sociales*, Barcelona - México, Anthropos - Universidad Iberoamericana. (orig.: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1984.)

Luhmann, N. (2000): *La realidad de los medios de masas*, Barcelona - México, Anthropos - Universidad Iberoamericana. (orig.: *Die Realität der Massen medien*, Opladen/Wesbaden, 1996.)

Luhmann, N. (2007): *Introducción a la teoría de sistemas*, México, Universidad Iberoamericana, 1ª ed. 1996.

Verón, E. (1987): *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa. (Orig.: Paris, Éd. du Minuit, 1981)

Verón, E. (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa. (Orig., Paris, PUV, 1987).

NOTAS

¹ Luhmann en 1984 distingue cuidadosamente *medios de medios de difusión*, y de *medios de comunicación simbólicamente generalizados*, cada uno de los cuales es un logro evolutivo en respuesta a tres tipos de improbabilidades (*entendimiento*, *alcance* y *éxito*). Años más tarde, en 1996 (2000: 2-6) habla de *medios de masas*, a los que define en términos de su dimensión técnica, primordialmente por su capacidad de escindir la interacción y la copresencia, pero su desarrollo está fuertemente orientado a la producción de “realidad” que los mismos activan. Si bien, mediante los tres tipos de medios se produce comunicación a escala social, la categoría de *medios de masas* es transversal. Los medios de difusión, como tales, no hacen sistema, sino que operan técnicamente sobre la improbabilidad del *alcance*, y se dirigen a enlazar operaciones en relación a los sistemas psíquicos (individuos), pero su funcionamiento no está orientado por un código propio. Es decir, no hay determinismo tecnológico, porque “no todo lo que es condición de posibilidad de las operaciones de un sistema (en este caso, las tecnologías, desde la imprenta en adelante) llega a ser parte de su secuencia operativa” (2000: 5).

² Conviene no leer esta afirmación en clave moralista, es decir, como una estratagema cínica. Este desvínculo operativo que describe Luhmann tiene que ver, en principio, con una imposibilidad: cómo procesar la complejidad del entorno (por ejemplo, la multiplicidad de requerimientos de los actores sociales). A partir de esto, los medios operan sobre la base de una selección generalizable (una representación de lo colectivo) que, ahora sí, puede ser leída en clave política, pero que no altera, creemos, la tesis de Luhmann: sea un medio grande o sea un medio pequeño, debe procesar “los requerimientos” o las “necesidades” de los actores sobre la base de su código. Se puede cambiar el contenido de lo que se selecciona, pero no se puede suprimir la operación de selección.

³ Ahora, bien lejos de comprender la autorreferencia de manera trivial (como “hablar de sí mismo”), según Luhmann en todo sistema las operaciones autorreferenciales son de tres tipos: (1) *autorreferencia basal*: corresponde a la diferenciación entre *elemento* y *relación* que constituye a todo sistema; (2) *reflexividad* (autorreferencia procesal) comprende la diferenciación “entre el *antes* y el *después* en los acontecimientos elementales” por el cual es posible “durante la realización de un proceso comunicacional, comunicar acerca del proceso mismo”; (3) *reflexión*: la diferenciación entre *sistema* y *entorno* “se realiza como una operación con la cual el sistema, a diferencia de su entorno, se describe a sí mismo. Eso sucede, por ejemplo, en todas las formas de autopresentación basadas en la suposición de que el entorno no acepta al sistema como éste quisiera saberse entendido.” (1998: 395).

⁴ Cf. *Sistemas sociales*, cap. 4, esp. §VI y VII principalmente. Allí Luhmann (1998: 156) dice que los temas (referido a cualquier sistema) son reducciones de complejidad y programas de acción del lenguaje. En *La realidad de los medios de masas* (2000: 17) dice que representan la heterorreferencia de la

comunicación, y que organizan la memoria de la comunicación. También podríamos pensar que es uno de los modos en que el sistema hace frente a su propia complejidad y a la complejidad del entorno.

⁵ Sin pretender derivaciones metodológicas, Luhmann (1998: 142-143) incluye un esquema doble en el que parece invocar una idea de la enunciación: 1) para los sistemas sociales, la comunicación es un proceso selectivo de tres partes: *información [information]/acto de comunicar[utterance]/acto de entender[understanding]*, y sólo hay comunicación si se producen las tres –lo que no quiere decir consumación “correcta” o “perfecta” (recordemos las tres improbabilidades de la comunicación: *entendimiento, alcance, éxito*), sino que este modelo evita reducir la comunicación a la *acción comunicativa* (=intención de comunicar)–; 2) la dimensión social del sentido, a través del lenguaje, introduce un esquema de dos términos: *Ego* y *Alter*, como horizontes que fungen la producción de sentido al interior de cada sistema psíquico (1998: 94-95); este esquema se articula con el anterior en que comienza por el receptor *Ego*, es decir, para que haya comunicación, tiene que darse la triple selectividad) (1998: 142-143).

⁶ Las vertientes enunciativas orientadas a la selectividad entre “lo decible” y “lo dicho” se aproximan a las tres selectividades, sólo que aquellas han privilegiado siempre sólo al *emisor*; las vertientes que hacen foco en los polos comunicacionales asignados en el discurso puede tener su correspondencia con el esquema *Ego/Alter*, lo que lleva a Luhmann a aclarar que no se trata de roles (1998: 95). De las teorías de la enunciación, la que mejor ha integrado estas perspectivas en un mismo esquema teórico, sin caer en la reducción “intencionalista” ni en la “psicologista” es la de A. Culioli (1990, 1999).

⁷ Entendemos nosotros por *unidad mediática* a una identidad diferencial en el sistema que emerge como resultado de un procesamiento: un noticiero, una empresa mediática, un diario, un programa, o cualquier espacio mediático dotado de identidad diferencial.

⁸ En rigor, “fuera de agenda” es un contrasentido o, mejor dicho, un valor imposible, pero se lee como tal a toda aquella remisión a un tema no reconocido como compartido por otras unidades mediáticas.

⁹ Restan un tercer caso que es el de *lo común* (la agenda compartida por el universo de las unidades mediáticas), y un cuarto caso que es el lado ciego que da sentido al sistema mismo (aquello que corresponde al entorno no procesado como información).

¹⁰ Es lo que de alguna manera emerge como evidencia para Verón ([1981]1987) a partir de sus trabajos sobre la construcción del acontecimiento.

¹¹ La observación de este proceso cíclico puede iniciarse por cualquiera de sus momentos.

¹² Para estas dos instancias de la discursividad, cf. Verón 1993 y su correspondencia en la teoría enunciativa de Culioli (1990-1999). También en Luhmann (1998, capítulo 3) puede leerse algo similar en la noción de *doble contingencia*.

¹³ La respuesta cuantitativa es la medición, opaca al sentido, de los consumos mediáticos: ejemplares vendidos, encendido de televisores y de radiorreceptores.

LA CONSTRUCCIÓN DE DISCURSO CRISTALIZADA EN EL SENTIDO DE PERTENENCIA

Noemí Alejandra Colunga

Fabián Arturo Leguiza

coleg@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Gestión y producción de discurso para la construcción del sentido de pertenencia

Directora: Noemí Alejandra Colunga

Palabras clave

Identidad – discurso – carnaval – intervención – símbolo – marca – drama – sentido

Resumen

Se trata de la realización de un proyecto, de gestión y producción de discurso para la construcción de sentido de pertenencia, concebido a partir de marcos teóricos provenientes de la semiótica y la antropología; y su posterior ejecución en el contexto de las actividades llevadas a cabo por la Asociación Escuela de Samba Tradición, de Paso de los Libres, Provincia de Corrientes; más precisamente alrededor de las realizadas por su batería. Este proyecto fue ideado a partir de la necesidad de fortalecer el sentido de pertenencia a esa institución en los jóvenes que la integran. Creando un grupo que interviniera como participe en la batería y en el grupo de baile que la acompaña. Facilitándoles, a los jóvenes intervinientes, elementos de gestión y organización de entidades carnavalescas, completando el proyecto con la formación de los mismos como agentes promotores de cambio. Con el objetivo general de aportar al crecimiento y desarrollo del carnaval en esa ciudad.

* * *

Marco Contextual

El presente proyecto se llevó a cabo en el marco de las actividades relativas a la celebración del carnaval en la ciudad de Paso de los Libres, Provincia de Corrientes, Argentina.

Es necesario indicar aquí la importancia que dichas fiestas adquieren en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad, la que al encontrarse en la frontera con Brasil recibe de ese país una fuerte influencia en las celebraciones carnavalescas.

Se trata de festividades que poseen antecedentes documentados en las últimas décadas del siglo XIX (1870) y que ha venido sufriendo una serie de transformaciones en sus formas, acompañando los cambios en la configuración social de la localidad; al ser su práctica tan antigua (140 años) constituye una tradición anterior a las vinculadas con otras manifestaciones, tales como el chamamé que se acostumbra relacionar con la cultura de la región (Leguiza;2007) Sobresalen en ella las cuestiones referidas a la elaboración artesanal de trajes y alegorías, el baile, ya sea individual o grupalmente ejecutado, y la performance de las baterías de percusión a las que se considera un elemento distintivo del carnaval libreño. Su antigüedad y permanencia constituyen algunos de los pilares en los que se apoya la centralidad que ocupa su celebración, en el imaginario local.

Las variaciones sociopolíticas y económicas de fines del siglo XX generaron un desgaste importante en estas celebraciones, llegando a no producirse la competencia en desfiles carnavalescos en 1996 / 1999 debido a la deserción de una de las comparsas contendientes y en 2002, cuando ya no pudo presentarse ninguna de las instituciones participantes. La fiesta comenzó a recuperarse a partir de 2003 con una nueva forma de organización, además de la incorporación de una tercera comparsa. Será alrededor de ésta última que llevamos a cabo la implementación de nuestro proyecto.

Un Poco de Historia

En 2007/8, integramos la Comisión Organizadora del Carnaval 2008, en cuya gestión nos aproximamos más a la realidad organizativa de las comparsas, pudiendo advertir que la decadencia en las fiestas de carnaval producida en el pasado inmediato, estaba también relacionada con la disputa cerrada de “suma cero” que involucraba a las comparsas más antiguas, Carumbé (1948) y Zum-Zum (1955). Por lo que, consideramos que el mejor aporte a la consolidación de la fiesta y a romper el círculo vicioso de crisis y normalidad, sería propiciar el crecimiento de la tercera comparsa, Tradición (2003) instalando una competencia que aportara al progreso del conjunto de los actores involucrados. Cabe indicar que los signos identificatorios de esta tercera institución lo constituyen los colores azul, rojo y blanco, y su símbolo es un León.

Dada la importancia que revisten las baterías de percusión en el carnaval local (ya que no es posible concebir una comparsa sin antes pensar en su batería, y menos aún, pensar en la instalación de identificación de un sector de la sociedad como simpatizante de una comparsa, sin antes lograr relacionar las simpatías del público con el perfil de su batería) nuestras acciones, necesariamente, debían operar alrededor de ese sector de la comparsa. Pensar en fortalecer a Tradición consistía entonces, en fortalecer su batería.

Ello nos llevó a imaginar y ejecutar un proyecto de intervención social, entendiéndola como una acción programada y justificada desde un marco teórico, a realizarse sobre el colectivo de los integrantes de la batería, con la finalidad de mejorar su situación generando un cambio social (Carballeda; 2002), para eliminar las situaciones que se presentaban como generadoras de desigualdad con las demás comparsas.

Para ello nos fijamos el propósito de mejorar el sentido de pertenencia a esa institución por parte de los y las jóvenes que la integraban. Dotándolos, además, de elementos de gestión y organización colocándolos como agentes promotores de cambio (García López; 2010).

Desarrollo

Luego de presentar el proyecto y la consiguiente solicitud de permiso ante las autoridades de la comparsa, comenzamos a ejecutar lo planificado sobre la base de dos grandes grupos de herramientas conceptuales concernientes los campos de la construcción de sentido a través del discurso (Foucault; 1970), empleando el poder simbólico de la lengua (Bourdieu; 2000) (Bajtin; 1979) y la interacción comunicativa como acción dramática (Goffman; 2001); con la finalidad de aportar a la ruptura del círculo de “suma cero” provocado por el enfrentamiento de las dos comparsas más antiguas del carnaval de Paso de los Libres; mientras se incorporan elementos, en la conciencia colectiva de sus habitantes, para el análisis y la reflexión acerca de la principal fiesta popular.

Planificamos, entonces la ejecución de tareas específicas destinadas a, fortalecer la identidad de la institución, reforzando el sentido de pertenencia de los miembros de la batería, para evitar el desgranamiento de sus ritmistas (ejecutantes de instrumentos de percusión en la batería), a su vez, bajando costos operativos organizando un ala (sector de bailarines “pasistas” que participan en el desfile de carnaval) autosustentable, mientras promovíamos la vinculación entre participantes de éste ala de pasistas y ritmistas de la batería. Así perseguíamos instalar una renovada imagen de la tercera comparsa como una posible ganadora del carnaval a partir de situar a su batería en idéntica consideración en relación a las otras dos (Berger y Luckmann, 2008).

Acciones Sustentadas en el Marco Teórico

Convocamos a la integración de un ala de pasistas y, un grupo de ritmistas de la batería integrada exclusivamente por jóvenes del sexo femenino. Las que deberían asistir a los ensayos y presentaciones previas a los desfiles oficiales, contribuyendo a mostrar un espectáculo atractivo alrededor del denominado “corazón” de la comparsa.

Para denominar este grupo tomamos el signo “**Leonas**”, para resignificarlo como unidad cultural (Eco; 1989) como evocación, en virtud de su referencia

directa al símbolo de la comparsa y, a su vez, debido a la reconocida imagen del exitoso seleccionado nacional de jockey femenino. De esa manera vinculábamos en un solo movimiento al grupo / la comparsa / el equipo / la belleza / el éxito.

Este grupo se integró con señoritas bailarinas y ritmistas, que pasarán a componer, junto a una selección de los más destacados ritmistas varones; el grupo show de la batería que se denominará, a partir del proyecto, **“Las Garras del León”**, en obvia alusión a la fuerza y función atribuida a esa parte del cuerpo del animal símbolo. De este modo se vinculaba la imagen de fuerza, precisión, destreza, y agresividad controlada con la acción de este grupo; mientras él mismo se transforma en una ámbito de interacción comunicativa entre los componentes masculinos, ya tradicionales de la batería, y el nuevo y glamoroso de las nuevas incorporaciones femeninas. El que se tornará en el eje alrededor del cual se nucleará al resto de los componentes de la batería. La fantasía (indumentaria que lucen los integrantes de la comparsa en los desfiles de carnaval) de “Las Leonas”, para el desfile del carnaval en su edición del año 2009 se denominó “Soy Tradición” y la del 2010 “Pueblo tricolor”, ambos títulos se tomaron de la letra de la canción que la comparsa presentó en la respectiva competencia anual, apuntando a producir un relacionamiento, en el imaginario colectivo, del nombre de la comparsa, primero, y los colores representativos, después, con el grupo de pasistas del ala “las Leonas”.

Lo realizado descansa en la consideración de que los sujetos, en sus acciones cotidianas, están dispuestos en una trama narrada esquemáticamente e interactúan en ella. Es decir que son producto de una narración o de una ficción, en cuya irrealdad hay una relación con la verdad (Ricoeur, 1999). Concebimos entonces a los sujetos como efectos discursivos que construyen la realidad y dan sentido a su experiencia a través de la narración. Por lo que era necesario edificar un sujeto que fuera el centro de la narración a construir.

Para la selección de quienes integrarían el grupo, tomamos como criterio la proveniencia de distintos sectores geográficos y socioeconómicos de la ciudad, estudiantes de buen rendimiento escolar con reconocidas muestras de

responsabilidad, pertenecientes a la faja etárea de la adolescencia y primera juventud (Weber; 1977). Además deberían saber bailar o estar dispuestas a aprender a bailar o a ejecutar un instrumento.

Se constituyó un grupo heterogéneo de treinta y cinco señoritas, trece incorporadas como bailarinas, diez como ritmistas y las restantes como grupo de apoyo.

Estableciéndose, de común acuerdo con las autoridades de la comparsa, que las ejecutantes de instrumentos ocuparían, en los desfiles y presentaciones públicas, la primera fila de la batería, mientras que las bailarinas, durante los desfiles, se ubicarían en el sector inmediato anterior al de las Madrinas de la batería; mientras que las demás se encargarían de la trastienda y de las tareas de “evolución” (conducción del desfile con el objetivo de hacerlo de manera armoniosa).

Para desarrollar las acciones que acompañan la construcción de discurso precisamos el “medio” (Goffman; 2001) en el que se producirían la mayoría de las presentaciones planificadas en el que debería desplegarse la acción sistemática; es decir definir un lugar físico en el que se encontrara el dispositivo para la actuación. Determinar un lugar en que el grupo pudiera ensayar junto a los demás integrantes de la batería y realizar su “rutina” (Goffman; 2001). Así, las autoridades de la comparsa gestionaron el alquiler de un complejo deportivo que permitía colocar en un centro iluminado y delimitado por un alambrado olímpico al escenario de esos ensayos; mientras que era posible el acceso y permanencia a los espacios lindantes del público observador. El mismo está ubicado sobre una gran curva del camino que une el centro histórico de la ciudad y una zona de desarrollo residencial popular, de donde provienen la mayoría de los integrantes de la comparsa. A dicho escenario también se lo dotó del nombre ficticio “Curva del Samba”, para aumentar las referencias narrativas relacionadas a la comparsa.

Luego, definimos una “fachada” (Goffman; 2001) al respecto de la presentación de la persona en la vida cotidiana, dando inicio a las tareas de instalación pública y obtención de recursos económicos, mediante la confección

de indumentaria identificatoria, las que, siguiendo la idea original, replicaba la empleada por la selección nacional de jockey femenino, llevando los colores de la comparsa. Por otra parte, se comenzó sistemáticamente, a través de los medios de comunicación, a promover referencias a cerca de la existencia del grupo y de las actividades que iban desarrollando. Esto fue posible a partir de una red de vínculos personales con periodistas de distintos medios, a quienes se les nutría de información para sus comentarios mediante comunicados y gacetillas, en los que se usaban operadores discursivos como “exitosa presentación”, “extraordinario desfile”, “felina presentación”, “espectáculo acostumbrado”, “deleitarán con su danza”, cerrando todos los comunicados, volantes y afiches publicitarios con la frase “Juntos hacemos del carnaval el orgullo de los libreños”, reforzando así la relación leonas - batería - éxito - orgullo- carnaval de Paso de los Libres.

Mientras que el dispositivo se vigorizaba con conversaciones informales con los comunicadores, en las que se los dotaba de otros argumentos, enviando también mensajes de textos con comentarios favorables, influyendo de ese modo en la conformación de sus apreciaciones personales a la hora de hacer referencia al grupo en sus programas; por ejemplo: “las Leonas atraen gran cantidad de público a los ensayos de la batería”, “La gente acude a filmarlas a registrar imágenes fotográficas”, “los ensayos de la batería se han transformado en una congregación de numeroso público, desde que están ‘Las Leonas’ ”. Dándose una retroalimentación entre discurso y acción. Pues, la expectativa generada alrededor de los ensayos comenzó a promover la visita de un numeroso público, mientras que esa presencia masiva permitía aseverar que la misma se daba debido a la presencia del grupo de chicas. Estas, en cada una de las reuniones ordinarias de ensayo, se presentaban ataviadas y mostrando coreografías, destreza y sensualidad en la danza, etc. lo que hacía de los simples ensayos un verdadero show.

A medida que avanzábamos en el desarrollo de la experiencia se reforzaba el carácter de “sinceridad” (Goffman; 2001) de la intervención de cada uno de los actores con respecto a que la impresión de la realidad que se ponía en escena constituía la verdadera realidad. Transmitiendo la idea de que lo que soy es lo que

muestro, lo que actúo. Mientras fueron apropiándose de un signo relacionado con la actividad en la que llevaban a cabo su actuación, además de construir términos y / o dotar de nuevo sentido a signos específicamente relacionada con la imagen construida para ellas; por ejemplo: “a toca das leoas” (madriguera de las leonas) para denominar al lugar de reunión en el que se confeccionaban los trajes y se planificaba las tareas, la expresión es en portugués para relacionar con la imagen de danzarina de samba que queríamos imponer; o, también, llamar a sus novios con el apodo de “hueso” en referencia a la comida del felino (Pierce; 2008).

Algunos imponderables harán que deba realizarse ajustes y pensar en estrategias particulares para resolver el sentido y tipo de acciones que nos habíamos planteado concretar. Así, en momentos en que, el grupo ya constituido llevaba adelante las primeras acciones de su instalación pública y las dirigidas a la obtención de recursos económicos, se produjo la renuncia del Primer Director responsable de la batería; lo que nos sorprendió en el centro de una crisis de tipo institucional. La renuncia, producida por problemas personales del Director, vino acompañada de la sugerencia de que se tome como su sucesor a un joven integrante del grupo de ritmistas, quien hasta allí era poco conocido. De todos modos, la situación, dañaba la imagen de previsión y seriedad que queríamos dar al trabajo, por lo que debimos plantearnos estrategias para morigerar el impacto negativo que ella provocaba.

Procedimos, entonces a apelar a la construcción de una imagen para el nuevo Director, acorde a la importancia que se le da quien cumple esa función. Realizamos la instalación de antecedentes, a partir de la redacción de una mini biografía personal, en la que resaltábamos sus intervenciones anteriores en la batería de otras comparsas y las que había llevado a cabo con la de Tradición. Indicando además el respeto que infundía en los demás miembros del grupo de ejecutantes, hecho este que no se fundaba totalmente en la realidad, puesto que el joven había actuado, hasta allí, con un muy bajo perfil. Así, apoyados en algunos datos reales de sus antecedentes, mediante el desarrollo de una narración casi ficcional (Bajtín; 1979), inventamos valoraciones sobre su pasado en las que

apoyamos la certeza presente de su ascendencia sobre el grupo que debía dirigir, a partir de resaltar rasgos social y tradicionalmente aceptados como los necesarios para poder conducir una batería. La estrategia se ejecutó a través de los medios masivos, pero también se desarrolló una intensa tarea empleando el “boca a boca” como modo de hacer circular el rumor y apoyar en el sentido común lo que aparecía “revelado” en los medios. Esta última característica de la acción resultó preponderante, al momento de contener la angustia producida por la incerteza que se manifestaba en los demás integrantes de la comparsa.

Entre las actividades llevadas adelante por el grupo se incluyeron diversas acciones destinadas a la recaudación de recursos económicos durante todo el año, tales como venta de rifas, desfiles de modelos, presentaciones y venta de entradas para boliches bailables, participación como promotoras en campañas publicitarias, y más cercanas a la celebración de las fiestas de carnaval, “Las Leonas” gestionaron la confección y realizaron las terminaciones de los ciento veinte trajes de los integrantes de la batería.

En cada una de las actividades participaban con la indumentaria identificatoria y con un fuerte apoyo publicitario en el que se reiteraba las cualidades del grupo.

La ejecución de este proyecto se llevó a cabo durante el transcurso de los años 2008 y 2009, hasta la finalización de los desfiles oficiales de carnaval del año 2010.

Resultados

Las acciones realizadas hasta aquí, llevaron a que participar en la batería de la comparsa Tradición se transformara en una experiencia deseable, generando una convocatoria de interesados en participar de ella superior a la cantidad de plazas disponibles, por lo que fue necesario, en los dos años en los que se ejecutó el proyecto, realizar una selección de los integrantes mediante un examen de destreza en la ejecución de instrumentos, de carácter eliminatorio.

Se constituyó un grupo homogéneo y permanente de participantes de un sector de la comparsa, integrando el vinculado al baile con el encargado de la ejecución musical, mientras se bajaron costos operativos.

Se obtuvo el primer premio en batería en los dos años sucesivos, empatando en ese lugar con la comparsa más antigua del carnaval local. Logrando de este modo un lugar al que nunca había accedido desde su fundación, lo que contribuyó a evitar el desgranamiento de integrantes en la batería conservándose la misma base de ritmistas en los últimos dos años. Consolidándose la idea de que esta comparsa podría ser la ganadora del carnaval. Simultáneamente los otros sectores de la misma fueron creciendo en integrantes, hasta casi duplicar la cantidad que tenía la comparsa en el año 2006. Ello ayudó a fortalecer el sentido de pertenencia y la corriente de simpatía del público en general. Lo que se reflejó en el empleo de banderas tricolor y el empleo de los mismos en las vestimentas del público, además de los comentarios favorables y de admiración de miembros, dirigentes y simpatizantes de las demás comparsas. Consolidándose la imagen de los símbolos (el león y la bandera tricolor) como referencia directa a la comparsa.

Como consecuencia de estas tareas el carnaval de Paso de los Libres cuenta con una tercera animadora, consolidada, a la altura de las entidades de existencia más longeva. Pudiendo aseverarse que ello contribuye a fortalecer y proyectar a esa celebración de manera firme con perspectivas de expansión y crecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail.** 1979, *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.
- BERGER, P Y LUCKMANN, T.** 2008, *La construcción social de la realidad*. Madrid, Amorrortu.
- BOURDIEU, Pierre.** 2000, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, UBA/Eudeba.
- CARBALLEDA, Alfredo.** 2002, *La intervención en lo Social*. Buenos Aires, Paidós.

ECO, Umberto. 1989, *La Estructura ausente*. Barcelona, Lumen.

FOUCAULT, Michael. 2004, *El orden del discurso (L'ordre du discours 1970)*
discurso inaugural en el Collège de France. Madrid, Amorrortu.

-----1966. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las
ciencias humanas* (Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines)
Madrid, siglo XXI.

-----1981, *Vigilar y castigar* (Surveiller et Punir: Naissance de
la prison). Madrid, Siglo XXI.

GARCÍA LOPEZ, J.M. abril 2010, *El agente de cambio organizacional: su rol y
propósitos*. En Contribuciones a la Economía, Revista académica virtual (ISSN
1696-8360) Buenos Aires, UADE.

GOFFMAN, Erving. 2001. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.
Buenos Aires, Amorrortu.

LEGUIZA, Fabián. 2007. *Carnaval en Paso de los Libres. Desde su origen a la
década de 1930*. Corrientes, Moglia Ediciones.

PIERCE, Charles. 2008. *Escritos Lógicos*. Madrid, Alianza Universidad.

RICOER Paul. 1999, *La identidad narrativa, en Historia y narratividad*.
Barcelona, Paidós.

WEBER, Max. 1977, *Economía y Sociedad*. México, Fondo de Cultura
Económica.

‘SALUD’ Y ‘BELLEZA’ COMO HÁBITOS INTERPRETANTES DE LA MORFOLOGÍA CORPORAL

Marcelo Córdoba

superlego04@gmail.com

Proyecto de investigación: Discurso social. La semiótica y sus encrucijadas teóricas

Directora: Dra. Maria Teresa Dalmasso

Co-directora: Dra. Norma Fatala

Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba

Palabras clave

Salud – belleza – Peirce – hábito interpretante – percepción – distorsiones de la imagen corporal

Resumen

La cultura mediática postula a la *calidad de vida* como ideal normativo de la contemporaneidad. Dicho ideal es representado como prerequisite para encarnar una réplica del modelo hegemónico de *vida exitosa*, modelo apuntalado (arbitrariamente) en dos pilares evaluativos: la *salud* y la *belleza* físicas. En cuanto metas valoradas, éstas prescriben determinados regímenes de cuidado y evaluación corporal, los que desde la perspectiva pragmática aquí adoptada corresponden a la noción peirceana de “hábitos interpretantes”. Se procederá, pues, a describir ciertos efectos subjetivos de la vigencia de estos “símbolos”—*belleza* y *salud*—, responsables, conforme a nuestra hipótesis de trabajo, de prácticas de auto-reificación corporal.

Si como afirma Eco, la función de signo depende siempre de la existencia de un código, de aquí se sigue que el interpretante producido por el reflejo especular del propio cuerpo ha de estar mediado igualmente por los códigos

pertinentes (los mentados “hábitos interpretantes”). Esto refutaría la celebre tesis del autor que niega toda naturaleza sígnica a la imagen devuelta por el espejo (negación parasitaria de una concepción diádica de la “interacción catóptrica”). Procuraremos, por tanto, ilustrar determinados efectos distorsivos y alientantes de dichas mediaciones socio-simbólicas en la interpretación del “icono indicial” que es la imagen corporal reflejada—lo que desmentiría su caracterización como “icono absoluto”, entidad a-sígnica según Eco—; para ello, se recurrirá a un sucinto análisis sociosemiótico de dos paquetes discursivos mediáticos: el filme *Safe* (1995) del cineasta norteamericano Todd Haynes, y el libro testimonial *Abzurdah* (2006) de la periodista argentina Cielo Latini.

* * *

1. La *calidad de vida* como “promesa de felicidad” de la sociedad de consumo.

En su ensayo sobre “El carácter afirmativo de la cultura”, H. Marcuse (1978: 45-78) señala como rasgo distintivo de la ideología del “idealismo burgués” al postulado de un reino anímico-espiritual de ideales que trascienden y se oponen al orden fáctico de la existencia material.

Las contradicciones de la vida social no sólo son ocultadas por la afirmación de esos valores universales; su propia resolución es hipotecada a título de un “acto de sublime solemnidad”: la “recepción” de aquellas “actividades y objetos culturales” cuya “dignidad” los “eleva por encima de lo cotidiano”. Aquí radica, de hecho, la naturaleza abstracta de la “promesa de felicidad” de la alta cultura burguesa (Marcuse, 1978: 50).

Ahora bien, el gran arte burgués no ha de reducirse a dicho estatuto ideológico; él expresaría, además, una “situación correcta”. En la afirmación de una “felicidad supraterrrenal” anida, inevitablemente, la “nostalgia real” por una “existencia venidera” en la que esta felicidad fuera susceptible de una realización concreta. De aquí se sigue la “esperanza” por alcanzar este nuevo mundo,

acabando con las condiciones sociales que definen al actual. En esto consiste, en definitiva, la “verdad superior” del “idealismo burgués” (Marcuse, 1978: 52-53).

Por contraste al “idealismo” de la alta cultura burguesa, la cultura mediática de la sociedad de consumo sitúa su ideal en el orden fáctico de la existencia cotidiana. Al destrascendentalizar su “promesa de felicidad”, la ideología dominante del capitalismo tardío también sofoca toda “resonancia peligrosa” que aquélla pudiera tener. La realización del ideal ya no se eleva por sobre la forma de vida existente, oponiéndose, en última instancia, a ésta; antes bien, la confirma en su dignidad.

Ahora la felicidad es presentada como una verdadera hipóstasis de los placeres sensibles a los que daría acceso el consumo. El eufemismo con el que se alude a estos placeres hipostasiados es el de *calidad de vida*; sintagma cuyo significado se compone de la serie de representaciones estereotipadas del éxito social consagradas por la cultura hegemónica. En este marco, el signo más tangible del éxito en la vida social no es sino el cuerpo humano.¹

2. “Belleza” y “salud” como “símbolos”.

En una cultura en la que “el cuerpo es el pasaporte a todo lo que es bueno en la vida” (Featherstone, 1991: 186), su mantenimiento deviene imperativo. La glorificación del cuerpo bello, joven y vital por la imagería mediática es coextensiva, por otro lado, al proceso de medicalización de la sociedad. Este proceso hace referencia a la creciente influencia de los criterios clínicos en la definición normativa de las pautas de comportamiento cotidiano.² El tenaz sometimiento al “culto del cuerpo” (Orbach, 2010) impone prácticas de auto-vigilancia e instrumentalización del propio cuerpo legitimadas por una “ideología de la salud” tributaria del saber médico (Huertas, 2009).

Belleza y salud del cuerpo se convierten en valores a ser cultivados para alcanzar la tan ansiada calidad de vida. Desde la perspectiva de la semiótica pragmática de C. S. Peirce, tal como justificaremos a continuación, dichos valores serán analizados en cuanto “símbolos”.

El símbolo es ese signo cuyo significado, o aptitud para representar su objeto, depende del hecho de que existe “un hábito, una disposición u otra regla general” que determinan que así se lo interpretará (CP 4.447).³ Según la más célebre de las definiciones del signo en tanto “relación triádica” (CP 2.274), aquél se caracteriza por operar una *mediación* entre su “Objeto” y un “Interpretante”.

Tal como remarca T. Short (1998: 81), el símbolo es “esencialmente un propósito”. Si aplicamos estos principios analíticos al contexto histórico esbozado más arriba, podremos discernir que las nociones de belleza y salud, en tanto signos simbólicos que incesantemente circulan por el paisaje discursivo contemporáneo, inducen a los sujetos a adoptar ciertos hábitos de comportamiento y reglas de interpretación orientados por el propósito de alcanzar el anhelado ideal de la *calidad de vida*.

En otros términos, los valores de la belleza y la salud se adhieren a la textura de la vida cotidiana bajo la forma concreta de creencias definidas, cuya verosimilitud y legitimidad derivan tanto del magnetismo embriagador de la imaginaria mediática,⁴ como de la confianza depositada en el saber experto de los especialistas del cuerpo.

3. La percepción como proceso triádico.

Toda referencia al modelo triádico del signo resultaría inconsecuente si se omitiera una alusión a lo que Peirce propuso como base científica de su semiótica, esto es, la “faneroscopia”. Esta disciplina se aboca a la descripción del “faneron”, es decir, “la totalidad de aquello que está en cualquier sentido presente ante la mente, sin que importe si corresponde a alguna cosa real o no” (CP 1.284).

El núcleo de semejante empresa investigativa radica en el estudio de las tres categorías generales de la experiencia, entendidas como los modos universales de conocer y de ser de los fenómenos. Todo fenómeno, por cierto, puede presentar tres propiedades básicas y distintivas, cuya observación exige también la adopción de perspectivas particulares; una forma común de designarlas es como propiedades monádicas, diádicas y triádicas.

Quedan así planteadas las tres categorías que reciben los nombres generales de “primeridad”, “segundidad” y “terceridad”. Respectivamente, éstas refieren a: 1-el orden de las cualidades posibles e inmanentes, es decir, los atributos o rasgos formales de un fenómeno considerado en sí mismo, independientemente de si existe o no; 2-el orden de la existencia, es decir, los hechos brutos, considerados en sus reacciones diádicas, y cuya facticidad resiste nuestra voluntad; 3-el orden de las relaciones triádicas, es decir, la estructura constitutiva de los fenómenos de *mediación*, cuyo aspecto más relevante es su orientación teleológica auto-gobernada.

Así las cosas, estamos en condiciones de afirmar que la mediación simbólica—propia del orden de la terceridad—interviene en un proceso tradicionalmente concebido con arreglo a la lógica diádica de la segundidad, a saber: la percepción.

Preanunciando la crítica de M. Merleau-Ponty al modelo positivista de la percepción, Peirce distingue entre el “percepto”—la impresión bruta sobre los sentidos, fenómeno del orden de la segundidad—y el “juicio perceptivo”—el “percepto” tal como es expresado por una “inferencia abductiva”, proceso del orden de la terceridad. En la medida en que el “juicio perceptivo” es una determinada representación del “percepto”—cuya posición, en esta relación triádica, es la del Objeto Dinámico—, *la percepción es siempre ya interpretativa*. Aquello que percibimos, en suma, no es sino un interpretante del dato sensible.

Así entendido, el concepto de percepción se desliga de las premisas mecanicistas del modelo fisiológico. La percepción no es el resultado de una relación diádica entre un estímulo y el órgano sensorial; en tanto “juicio perceptivo”, antes bien, ella es efecto de la mediación operada por determinadas reglas o hábitos interpretantes incorporados en el sujeto (CP 7.625-30).

Con arreglo a estas categorías, nos es dado analizar en términos semióticos el postulado que Bordo (2003: xiii-xxvi) asume como premisa de su “paradigma cultural” de los desórdenes de la imagen corporal. Según aquél, las distorsiones en la percepción del cuerpo no tendrían un origen individual, sino más bien social.

La cultura, en este sentido, ejercería un entrenamiento de la percepción: la imaginaria mediática nos enseña a ver y evaluar nuestros cuerpos.

Lo expuesto en esta sección será de crucial importancia de cara al propósito de la próxima: refutar la tesis desarrollada por U. Eco en su ensayo “De los espejos” (2000, 11-41).

4. Acerca del estatuto semiótico de la imagen especular.

En este texto, el semiótico italiano pretende responder al interrogante acerca del estatuto semiótico de los espejos: “la imagen especular, ¿es un signo?” La argumentación se inicia evaluando el aporte que para esta cuestión implica el análisis lacaniano del “estadio del espejo”. Según Eco, éste constituye un “fenómeno-umbral”, situado entre lo Imaginario y lo Simbólico—dominio, este último, propiamente semiótico, aunque Lacan lo reduzca a lo verbal. Ahora bien, el “estadio del espejo” representa para Eco un momento particular, único e irrepetible, en la ontogénesis del sujeto; esa instancia en que se “perfila el ‘viraje’ del yo especular en yo social” (2000, 13)⁵.

Así las cosas, tras una descripción fenomenológica de nuestra relación cotidiana con los espejos, Eco indaga en las reglas prácticas que aplicamos en dichas situaciones. Su propósito, en efecto, es elucidar la “pragmática” de la “interacción catóptrica” (2000, 17); a este respecto, considera fundamental la tendencia irrestricta a fiarnos del espejo, tratándolo como una “prótesis” de nuestros órganos visuales. De aquí se sigue su condición de “canal” transmisor de un “doble absoluto del campo de estímulos”. En cuanto “doble”, la imagen especular es definida como un “ícono absoluto” (la reproducción mecánica, punto por punto, de las características visuales de su objeto) (Eco, 2000: 21-22).

A raíz de esta presentación absolutamente fidedigna de su referente, la imagen especular no resultaría interpretable—condición necesaria para que una entidad adquiriera estatuto signico. En efecto, es en la interpretabilidad del signo donde reside, para Eco, su rasgo distintivo: la posibilidad de ser usado para

mentir. El espejo, por el contrario, padecería de una “obtusa honradez”: “siempre dice la verdad”.⁶

El análisis pragmático de la “interacción catóptrica” entre el sí mismo y la imagen del cuerpo propio, nos revela que esta última nunca se reduce al carácter de “doble del campo de estímulos”. La intensidad emocional y afectiva que experimentamos al contemplar nuestra imagen corporal, da cuenta de los efectos significativos de este acto perceptivo.

Tales efectos no se explicarían si la “interacción catóptrica” no estuviera mediada por un tercero, esto es, por determinados hábitos o reglas interpretativas. Esto impugnaría, en conclusión, la concepción del “yo especular” en tanto “ícono absoluto”, esto es, un “doble del campo de estímulos”. El reflejo del propio cuerpo es un signo cuyo rango de interpretabilidad—y efectos prácticos concebibles—depende de los esquemas reguladores del imaginario corporal imperantes en un contexto dado.

5. “Salud” y “belleza” como hábitos interpretantes de la “morfología corporal”. Dos ilustraciones sociosemióticas.

Ilustraremos la tesis de que los significados simbólicos—materializados en hábitos de interpretación y comportamiento—imperantes en un contexto histórico dado median el proceso de percepción en general, y la percepción de la imagen corporal en particular, a través de una determinada lectura de dos paquetes discursivos considerados pertinentes.

En este sentido, abordaremos, por un lado, el largometraje *Safe* (1996)—segundo film del director estadounidense Todd Haynes—a modo de signo interpretante de los efectos subjetivos que concebiblemente podría acarrear la salud en tanto valor hegemónico de la “sociedad del riesgo” (Beck, 1996). Análogamente, por otro lado, nos referiremos al libro *Abzurdah* (2006)—testimonio autobiográfico de la escritora y periodista argentina Cielo Latini—por cuanto constituye una puesta en discurso de la experiencia determinada por la

anorexia nervosa, desorden al que definimos como una cristalización subjetiva extrema del ideal de la belleza física de la cultura de consumo.

5.1. “Salud”.

Safe es un drama que narra el vertiginoso proceso de deterioro psíquico y orgánico de Carol, su personaje principal. La historia transcurre en la ciudad de Los Angeles, en cuyos suburbios ella habita con su esposo, Greg.

La caracterización de Carol hace hincapié en dos aspectos que, de cara a nuestro propósito argumentativo, resultan de gran relevancia. Nos referimos, por un lado, al tono de esterilidad afectiva con que se desenvuelven las relaciones íntimas en su matrimonio. Por otro, a la rigurosa contracción al cuidado de su cuerpo, práctica a la que aboca buena parte de sus jornadas, exentas de actividad laboral.

Vale señalar, asimismo, lo adecuado de la etapa histórica en que transcurre el relato fílmico. Éste se desenvuelve a fines de los ´80; ese momento coincidió con la etapa más álgida del pánico moral desatado por la irrupción de la conciencia pública de un nuevo riesgo, el SIDA.

Planteado el escenario en que se desarrolla la trama del film—esto es, su *cronotopo*—, describiremos ahora la secuencia que, conforme a las categorías de la semiótica narrativa de A. J. Greimas, operaría como la instancia de “manipulación” del relato. A nuestro entender, en efecto, lo que aquí se nos muestra es la intervención de un agente que desencadena el despliegue de las historia (Courtés y Greimas, 1982).

Observamos a Carol conduciendo su camioneta, en el preciso momento en que es bloqueada por un camión, cuyo caño de escape emana una profusa vaharada de gases. Imposibilitada de alejarse del camión a raíz de un congestionamiento de tránsito, Carol comienza a sufrir un ataque de tos que escala hasta el paroxismo, desembocando en una crisis de angustia.

Interpretaremos, por tanto, el significado de los acontecimientos que componen el episodio del camión—esto es, el ataque de tos y la crisis de

angustia—como la puesta en crisis de la autoimagen de Carol, merced a la cual se afirmaba como una persona saludable y emocionalmente equilibrada. Esto la motivará a asistir a diversas consultas médicas, cuyos resultados coinciden, sin excepción, en la imposibilidad de diagnosticarle cualquier trastorno, ya sea orgánico o psíquico.

Desahuciada, sus padecimientos no dejarán de recrudecer. A continuación, se la presentará en el contexto de una sus habituales clases de gimnasia; su malestar, sin embargo, la obliga a interrumpir la rutina de ejercicios. Sobreviene, entonces, un acontecimiento clave para la historia. En un intento por recuperar el aplomo, Carol se encierra en el vestuario del gimnasio, sobre una de cuyas paredes advertirá un anuncio intrigante; tras atraer su atención, a fuerza de la conspicua tipografía, el encabezado del folleto la afectará—a la luz del episodio del camión—como una interpelación: “DO YOU SMELL FUMES?” (“¿Hueles gases?”)

De este modo, llega por primera vez a conocimiento de Carol la existencia de Wrenwood Center (WC, de ahora en más), “una organización sin fines de lucro” dedicada al tratamiento de lo que denominan “Environmental Illness” (“Enfermedad Ambiental”). Tras presenciar casualmente un informe televisivo sobre WC, resuelve ingresar en este enigmático centro terapéutico.

Indiferente a los reparos de su esposo, y apenas en condiciones de desenvolverse por su cuenta, Carol emprende el trayecto hacia WC, situado en un valle alejado de la ciudad. Ya instalada en una de las cabañas del predio, Carol asiste a su primera reunión comunitaria, conducida por el director del centro, Peter Dunning. Nos enteraremos, por boca de uno de los personajes, que el evidente ascendiente y la autoridad que Dunning ejerce sobre los miembros de la comunidad, arraigarían en el carisma que le confieren los atributos (supuestos) de ser portador del SIDA y de padecer, simultáneamente, la Enfermedad Ambiental. Estas patologías, tal como las califica el propio Dunning, formarían parte de un conjunto de desórdenes del sistema inmune, cuyo tratamiento eludiría a la medicina convencional, por cuanto representan los efectos recientes de un medio

“saturado de químicos nocivos”—significativamente, la Enfermedad Ambiental también es denominada en el film, “alergia al siglo XX”.

El discurso de Dunning describe un mundo fuera de control, en el que la seguridad ambiental y la integridad personal están continuamente bajo amenazas contingentes e imprevisibles—razón por la cual nadie está exento de sufrir las “consecuencias perversas” de la propia dinámica de la modernidad. En las condiciones de la “modernidad tardía”, ésta se representa a sí misma, en el discurso público, como “sociedad del riesgo”: una época en que la “incertidumbre” y la “incontrolabilidad” pasan a ser “el modo básico de experimentar la vida y la acción” (Beck, 1996: 219).

En el marco de la concepción freudiana del “yo como entidad corpórea”—conformada a través de la catexis de la “proyección mental de la superficie corporal”—la hipocondría constituye un padecimiento provocado por la desinvestidura de libido narcisista de determinadas partes del cuerpo (Freud, 2008). En este sentido, la hipocondría extrema se manifiesta cuando el sujeto pierde interés en todo su cuerpo, condición más apropiadamente calificada como “despersonalización”: a raíz del rechazo o el temor a investir cualquier cantidad de libido narcisista en su “imagen corporal”, el individuo no puede observarse a sí mismo sino desde un punto de vista externo, desinteresado (Grosz, 1994: 76).

Esta situación desemboca en el colapso subjetivo. Esto se nos revela en la escena final del film, cuyo tono patético—esa sensación opresiva que transmite la atmósfera icónica del film—alcanza su punto más álgido.

Vemos a Carol en su cabaña; está sola, y su actitud es de una desolación conmovedora. Tras evocar tácitamente un significativo testimonio que le confiara otra de las internadas en WC, decide re-escenificar la situación que ésta le refirió. Situada frente a un espejo, intenta fijar su mirada perdida en los ojos que le devuelve la imagen especular; una vez que establece, no sin esfuerzo, el contacto visual con ese cuerpo reflejado (que ya no es vivido como propio), sentencia, con un hálito de voz, las palabras: “I love you... I love you...” (“Te amo... Te amo...”).

Como si se tratara de un ritual, cuya actualización fuera susceptible de transportarla a ese momento mítico de la historia personal, Carol procura repetir la experiencia ontogenética del “estadio del espejo”. Pronunciando esas palabras, en efecto, compone un símbolo cuyo propósito no es otro que el de restituir la catexis de libido narcisista sobre esa imagen especular, con la que ya no se identifica.

5.2. “Belleza”.

No sorprende que *Abzurdah* se haya convertido en un *best seller*. El estilo con que Latini relata su experiencia como anoréxica resulta estremecedor. Por lo demás, incluso antes de su publicación, la autora ya gozaba de cierta notoriedad en los ambientes “pro-anorexia” a raíz del éxito de “mecomooamí”, un sitio de Internet a través del cual “predicaba al mundo que la anorexia no era desorden alimentario sino un estilo de vida” (Latini, 2006: 157).

La confluencia de sociedad patriarcal y cultura de consumo definen el contexto histórico en que los desórdenes alimenticios y de la imagen corporal se convierten en un fenómeno social. Según Bordo, la dimensión sistémica de la cultura no favorece meramente la proliferación de estos desórdenes, sino que representa, antes bien, un factor necesario. De aquí se sigue el postulado central de su “paradigma cultural”, con el que se propone superar el enfoque clínico dominante sobre los desórdenes alimentarios y de la imagen corporal.

En contra de la noción que atribuye al contexto un papel desencadenante de una condición patológica ya existente (Bordo, 2003: 49), el “paradigma cultural” define a estos desórdenes como la “cristalización”, a nivel subjetivo, de ciertas corrientes culturales. Las representaciones y las normas culturales no son tan sólo un factor colaborador para su surgimiento, sino productivo; constituyen el fundamento histórico de su generalización (Bordo, 2003:50–52).

Ya hemos puesto de relieve que Eco concibe el “estadio del espejo” equívocamente, por cuanto sugiere que la identificación con la imagen especular, en tanto origen de la “función del yo”, es una experiencia “única” e “irrepetible”. Ahora bien, tal como demuestra G. Weiss (1999), en la medida en que es el

principio de nuestra inserción y agencia en el mundo, la imagen corporal en realidad es un *proceso* en constante desarrollo y diferenciación.

Toda vez que en el curso de nuestra existencia transitamos múltiples situaciones, comprometiéndonos con diversos proyectos, también nuestra imagen corporal ha de variar para adaptarse a estas cambiantes condiciones. Concebir su adquisición como un hecho consumado, dado de una vez y para siempre, se opone a su constitutiva dialéctica de estabilidad y plasticidad. En este sentido, Weiss (1999) entiende que los desórdenes de la imagen corporal obedecen a una fijación de aquel proceso.

Consideremos, a esta luz, el siguiente pasaje del texto de Latini:

De a poco me empecé a interesar un poco más por mi aspecto físico. Mis compañeras, aunque no eran lindas, tenían cuerpos espectaculares para nenas de trece años... ¿Nunca les pasó estar con alguien muy hermoso? Ver a esa persona, escucharla hablar, seguir cada uno de sus fascinantes gestos, admirar su belleza... y más tarde mirarse en el espejo y darse cuenta de que uno es horrible y que estuvo creyéndose bello simplemente porque estaba mirando a alguien lindo que resultó no ser uno. (2006, 18)

El crecimiento y la diferenciación de la imagen corporal dependen de los procesos de identificación y proyección impulsados por una dinámica de imitación intercorpórea. Tal como demostró Lacan (2003: 108), la identificación con el reflejo del cuerpo implica una concomitante “enajenación” en esa imagen, de donde se sigue la conformación del “yo ideal”. En la medida en que el yo es una “proyección de la superficie corporal”, el “yo ideal” comporta una correspondiente “imagen corporal ideal”.

Bordo explica la constitución de este ideal corpóreo con arreglo a los efectos “normalizadores” de las “representaciones culturales hegemónicas”. La experiencia y el sentido del yo, argumenta por su parte J. Butler, pueden caracterizarse como una “morfología imaginaria”, cuya inteligibilidad depende de la mediación de “esquemas reguladores” vigentes en un momento histórico dado (2002: 36).

Expresado en términos semióticos, estos “esquemas reguladores”, responsables de “producir las posibilidades inteligibles y morfológicas” del yo corporal, equivalen a los significados simbólicos en torno al cuerpo que imperan en la sociedad. En tanto hábitos o reglas de interpretación y comportamiento, estos significados determinan el modo en que los sujetos vivencian, perciben y evalúan a sus cuerpos.

El siguiente pasaje en el relato de Latini da cuenta del papel que ejerce el ideal de belleza física—en cuanto medio para alcanzar el éxito social—en la definición reflexiva de determinados proyectos de auto-identidad dependientes, básicamente, de la manipulación del cuerpo:

Ese verano del 98 volví a casa con la determinación de cambiar mi vida. Me puse a hacer natación ferozmente y a comer muchísimo menos... Cuando volví al colegio, puede decirse que era otra persona. Las personas que antes no sabían que yo existía ahora me miraban, se daban cuenta de mi existencia. Ya dar por enterada a la gente de que respiras es un logro. No solamente me sentía viva, también me empecé a ver linda. Así, empecé a disfrutar de los beneficios de ser agraciada. Me pedían mi teléfono las mujeres y me miraban los hombres. (2006, 22-23)

Aquí advertimos, asimismo, la estrecha equiparación entre belleza física y delgadez.

Bordo (2003, 53) considera que el enorme atractivo que en nuestra cultura ejerce la delgadez, sugeriría su *sobredeterminación*. Esta observación apunta al hecho de que, en cuanto ideal, la delgadez está cargada de significaciones múltiples y diversas. A este respecto, cabe mencionar—a la luz de la histórica asociación de la condición femenina con la Naturaleza, orden de las pasiones y de lo irracional—la connotación de una trascendencia del cuerpo a través del control de sus deseos y apetitos desmedidos. En este sentido, Bordo (2003: 147) observa que muchas veces el discurso de las anoréxicas presenta un esquema “agustiniano”, con “evocaciones platónicas”.

Tales rasgos discursivos son claramente discernibles en la “prédica” que Latini difundía a través de su página de Internet. Dicho marco retórico, por lo

demás, da cuenta de la mutación en el sentido de su experiencia; desde entonces, en efecto, la “Perfección” a la que aspirará ya no será física, sino espiritual. Esta vicisitud es inclusive rubricada por la decisión de cambiar su nombre: “Había nacido Lágrima, un gurú anoréxico que intentaba no ahogarse en su desdicha” (Latini, 2006: 157).

El objetivo de negar la condición patológica de la anorexia, afirmándola, por el contrario, como un “estilo de vida” legítimo—y hasta deseable—ha de recurrir a una matriz discursiva de carácter religioso y espiritual. Ésta permite, en efecto, atribuir los actos de automortificación y negación del cuerpo a una entidad trascendente, de naturaleza divina: “Ana”, objeto de devoción de quienes hacen de la anorexia un culto: “La anorexia es una manera de enfrentar mis problemas y de controlar mi vida que estuvo muy descontrolada hasta que llegó Ana” (Latini, 2006: 185).

En un movimiento análogo al que determinara la “despersonalización” de Carol, una vez que Latini comienza a proyectar su “morfología imaginaria” por medio de un “esquema regulador” de naturaleza religiosa, también su imagen corporal se vacía de toda libido narcisista, transferida en este caso, ya no a la imagen de un “líder omnipotente”, sino a la de una deidad santificada:

¿Qué te llevó, Ana, a elegirme? ¿Por qué me diste la gracia de conocerte? Comí del fruto prohibido y vi que era un monstruo pero con tu ayuda voy a convertirme en una mujer merecedora de tu amor. Mi admiración por vos va a ser el pago por ser perfecta, algún día, cuando mi carne haya desaparecido y solo queden mis huesos. Mis huesos y vos. (Latini, 2006: 259-260)

Cuando el ideal de delgadez que alguna vez aspiró a encarnar la anoréxica es sobredeterminado por los ejes culturales del “dualismo” y el “control del cuerpo”, su propósito ya no es la belleza del cuerpo sino su supresión (Bordo, 2003: 144-154). La promesa de felicidad que entraña esta meta adopta una estructura escatológica: el sufrimiento de este mundo garantiza el placer del siguiente. Dadas estas nuevas circunstancias interpretativas, la anoréxica no percibe su imagen ante el espejo como *gorda*, sino más bien como no lo

suficientemente delgada todavía; algo irremediable mientras en su existencia lastre con un cuerpo, por más demacrado que esté.

BIBLIOGRAFÍA

Andacht F. (2002): “Those Powerful Materialized Dreams: Peirce on Icons and the Human Imagination”, in *The American Journal of Semiotics*, 17: 1-26.

Beck, U . (1996): “Teoría de la sociedad del riesgo”, en Josetxo Beriain (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*, Barcelona, Anthropos: 201-223.

Bordo, S. (2003): *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Berkeley.

Butler, J. (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.

Courtés, J. y Greimás, A. J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos

Eco, U. (2000): “De los espejos”, en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen: 11-41.

Featherstone M. (1991): “The Body in Consumer Culture”, en Mike Featherstone, Mike Hepworth y Brian Turner (eds.), *The Body. Social Process and Cultural Theory*, Londres, SAGE: 170-196.

Freud, S. (2008): “Introducción al narcisismo”, en *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu: 71-98.

Grosz, E. (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.

Huertas, R. (2009): “Medicina social. Control social y políticas del cuerpo. La subjetivación de la norma”, en Marisa Miranda y Álvaro Girón Sierra (coords.), *Cuerpo, biopolítica y control social. América Latina y Europa en los siglos XIX y XX*,

Buenos Aires, Siglo XXI: 19-41.

Joas, H. (1983): “The Intersubjective Constitution of the Body-Image”, en *Human Studies* 6: 197-204.

Lacan, J. (2003): “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en Slavoj Žizek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 107-113.

Latini, C. (2006): *Abzurdah*, Buenos Aires, Planeta.

Marcuse, H. (1978): *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Sur.

Orbach, S. (2010): *La tiranía del culto al cuerpo*, Madrid, Paidós.

Peirce, C. S. (1931-58): *Collected Papers of C.S. Peirce* (Vols. I-VIII; C. Hartshorne, P. Weiss, & A. Burks, Eds.) Cambridge, MA: Harvard University Press.

Short, T. (1988): “The Growth of Symbols”, en *Cuaderno Semiótico*, 8, Associação Portuguesa de Semiótica: 81-87.

Traversa, O. (1997): *Cuerpos de papel*, Barcelona, Gedisa.

Turner, B. S. (1996): *The Body & Society*, Londres, SAGE.

Weiss, G. (1999): *Body Images. Embodiment as Intercorporeality*, Nueva York, Routledge.

NOTAS

¹ El éxito se mide por el consumo, y la representación del cuerpo se ha usado históricamente para semiotizar esta práctica (Traversa, 1997). Toda vez que aquella encarna las cualidades inherentes a un estilo de vida exitoso, deviene signo indicial de una existencia placentera. En la medida en que la característica distintiva de los índices es la de mantener una conexión fáctica con su objeto (CP 4.447), el cuerpo que encarna aquellas cualidades no sólo es interpretado como *signo* del éxito, sino como su misma *condición de posibilidad*. Podríamos advertir aquí una suerte de anomalía semiótica: el representamen (la morfología corporal) determinaría, según una lógica inversa a la de la relación triádica, a su objeto (el éxito social).

² El sociólogo B. S. Turner apunta a este proceso como uno de los fenómenos distintivos de nuestro presente histórico, situación a la que califica de “sociedad somática” (1996: 1). Tal como él lo entiende, aquél comporta el relevo de las funciones de control social otrora ejercidas por las instituciones religiosas, a manos de un dispositivo terapéutico avalado por diversos saberes expertos.

³ Se citan los *Collected Papers of C.S. Peirce* (véanse referencias bibliográficas) según la convención aceptada “CP [x.xxx]”, correspondiendo estos dígitos a volumen y párrafo respectivamente.

⁴ F. Andacht (2002: 5) llama la atención sobre lo que él denomina la “capacidad onírica del símbolo”, es decir, la imprescindible dimensión “icónica” de toda relación triádica genuina. A estos efectos, cita a Peirce: “un significado es la asociación de una palabra con imágenes, su poder de despertar sueños” (CP 4.56).

⁵ El “estadio del espejo” es una experiencia ontogenética liminar; ahora bien, en la medida en que se la entiende como un hecho consumado, dado de una vez y para siempre, se presupone una concepción reificada de la imagen corporal. Por el contrario, tanto desde una perspectiva fenomenológica (Weiss, 1999), como pragmática (Joas, 1983), se plantea la plasticidad de la imagen corporal, constituida a través de un proceso intersubjetivo de desarrollo y diferenciación continuos.

⁶ Creemos que semejante conclusión deriva de las limitaciones inherentes al concepto estoico de signo asumido por Eco. Según la teoría estoica, el signo se define como una relación de tipo lógico entre un “antecedente” y un “consecuente”. En esta relación, por lo demás, el “antecedente” requiere ser perceptible, estar “potencialmente” presente, mientras que el “consecuente debe estar necesariamente ausente”. En la medida, pues, en que la imagen especular no puede existir sin la presencia física directa del objeto reflejado (el “consecuente”, según la terminología estoica), no resulta compatible con esta definición (Eco, 2000: 26).

PORTUGUÉS: “LENGUA DE NEGOCIOS” ITINERARIOS DE LECTURA EN LIBROS DE PORTUGUÉS LE

Germán Correa

gerecorrea@gmail.com

Proyecto de Investigación: El libro didáctico como material para la enseñanza de portugués LE - Perspectivas políticas: industria editorial y trabajo simbólico.

Director: Magister Liliana Daviña

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNaM

Palabras clave

Libro didáctico – Lengua Extranjera – Lectura

Resumen

Estas reflexiones procuran comprender la relación entre libro didáctico y lectura, en el campo de la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera. Para ello, centramos la atención en las nociones de *legibilidad* y *lector imaginario*, entendidas como modos de simbolizar los efectos del trabajo de interpretación.

Existen itinerarios, desplegados en la secuencia de las unidades de los libros didácticos de portugués LE *Bem-vindo!* y *Tudo Bem?*, que circunscriben la práctica de la lectura a los enunciados del mercado. Este horizonte determina un índice de representaciones que regulan una configuración instrumental del saber. El análisis muestra que el estudio del Portugués del Brasil, mediado por estos libros didácticos, recorta la imagen de la lengua como “lengua de negocios”.

* * *

Introducción

La enseñanza del portugués brasileño, en esta región del país, suele estar acompañada por el uso frecuente del libro didáctico. Este instrumento pedagógico vendría a delimitar, de tal manera, una práctica docente que circunscribe la alteridad a un acotado itinerario de capítulos.

El tratamiento dado a la enseñanza de la lengua se muestra abiertamente vinculado a los lineamientos de producción de la industria editorial.

En este marco, nuestra propuesta de investigación focaliza, puntualmente, la relación establecida entre el libro didáctico y la lectura, cuya problemática requiere un estudio que haga visible la opacidad de los sentidos involucrados en el proceso de enseñanza-aprendizaje. La tarea apunta, por una parte, a favorecer un enfoque crítico que ayude a los docentes a tomar decisiones respecto del uso del libro didáctico y, por otra, contribuye a profundizar la reflexión acerca del trabajo de formación en el área.

El libro didáctico de portugués LE: de la editorial al salón de clases

Una primera observación a considerar es que muchos de los libros didácticos de portugués LE que circulan en el mercado editorial argentino, omitiendo alguna u otra excepción, no han sido pensados para el hispano-hablante de ninguna de nuestras regiones sino que, en cambio, responden a las necesidades de las casas editoras del Brasil por asociar las tendencias en recursos y tecnologías educativas a su rentabilidad, es decir, fueron producidos atendiendo a las expectativas del extranjero que viaja al país vecino con el propósito de radicarse o de estudiar la lengua en situación endolingüe.

Es posible, sin embargo, encontrar estos materiales en las librerías especializadas de los centros urbanos más importantes de la Argentina, o es probable que un profesional realice su compra directamente a sus distribuidores brasileños a través de las redes de comercio electrónico. Existen diversas opciones

de acceso y, desde luego, múltiples criterios de compra. Pero, lo cierto es que el área incipiente que representa la enseñanza del portugués en nuestro país está vinculada a los libros didácticos a través del juego económico de su disponibilidad.

Por otro lado, no existe en la Argentina una reglamentación clara para el área, mucho menos con respecto a la orientación curricular de los materiales. Esto se debe a que las políticas lingüísticas, para las tradicionalmente llamadas lenguas extranjeras, recientemente están iniciando proyectos para elaborar algunos lineamientos regulatorios en el marco de diversas convocatorias realizadas por el Ministerio de Educación de la Nación, a fin de formar comisiones de especialistas. Asimismo, es necesario agregar que no todas las carreras de portugués que se dictan en universidades e institutos superiores del país cuentan con un espacio curricular dedicado a la producción de material didáctico, de manera que la preocupación por esta problemática queda restringida a cursos o talleres de actualización y perfeccionamiento docente.

En este contexto, el libro didáctico parecería ofrecer un espacio seguro y confiable para la planificación de la clase de portugués. A pesar de ser producido en vista de otros horizontes de lectura, y de haber sido diseñado atendiendo a una propuesta editorial más que a un perfil profesional, este instrumento pedagógico ha ingresado al salón de clases y, en no pocas ocasiones, se ha constituido en el soporte casi exclusivo de las prácticas educativas. En razón de lo expuesto, entendemos que el estudio del libro didáctico de portugués LE representa una tarea necesaria para comprender el alcance de sus efectos discursivos.

Enfoque Metodológico

Este estudio adhiere a una perspectiva discursiva que entiende que los sentidos son constituidos a partir de la relación contradictoria entre el orden material de la lengua y el horizonte socio-histórico. Lo que nos interesa como problemática de investigación es, precisamente, la inscripción material de las

prácticas simbólicas que articulan el funcionamiento de las representaciones del libro didáctico de portugués LE. Desde este marco conceptual, es relevante comprender las condiciones de producción de la lectura. Para ello, nos posicionaremos a partir de la noción de legibilidad, en tanto proceso que señala los diferentes modos de relación de los lectores con los textos. Leer es transitar por formaciones imaginarias y determinaciones ideológicas que se constituyen en la textualidad a modo de itinerarios de significación.

Portugués: lengua de negocios

Puntualmente, nos ocupamos del estudio de los libros *Bem-vindo! - A língua portuguesa no mundo da comunicação* y *Tudo Bem? - Português para a nova geração*. Ambos volúmenes fueron publicados por la editorial SBS Special Book Service, y responden a ediciones recientes. La empresa, primero centrada en la red de distribución de libros en todo el Brasil y posteriormente también en Latinoamérica, desde 1997 ha diversificado sus negocios a la publicación y co-edición de libros didácticos y materiales para la enseñanza de lenguas. Consolidada además como una firma corporativa con expansión transnacional, la editorial comercializa tecnologías e instrumentos pedagógicos configurados por criterios de estandarización de las mercancías, por estrategias de marketing y por factores de segmentación social. En efecto, el plan de incentivo de venta del libro “elaborado especialmente para suprir a grande necessidade de um material dinâmico e interativo” (*Bem-Vindo, Apresentação*), apunta a las nuevas utilidades, funciones y usos del producto, a fin de adecuar la promoción a un público diferenciado por edades: “Português para a nova geração”.

Comenzaremos, ahora, por recortar el movimiento de un itinerario que reúne diversos modos de significar la temporalidad. Así, observamos que en un pasaje de la segunda unidad del libro *Bem-vindo!*, para abordar los horarios y los números cardinales se escenifican prácticas cotidianas de oralidad, en las que se toma como objeto del discurso la relación del tiempo con los momentos que

vinculamos al mundo del trabajo, en otras palabras, es a través de la tensión puntualidad/impuntualidad que se determina el sentido del tiempo. A su vez, las imágenes de hombres y mujeres vestidos con ropa de oficina indican que los instantes del día son ordenados en torno al mercado laboral. (Ver figura 1)

Del mismo modo, en la página veinticinco de la unidad tres, respecto de la introducción de los géneros diferenciados en la tarjeta de presentación, en la nota informal y en la agenda personal, advertimos que el desplazamiento, que va de los datos profesionales de la tarjeta a la secuencia de acciones organizadas por la agenda, cifra el tiempo en función de reuniones de negocios, y hasta la vida afectiva que se explicita en una de sus páginas obedece a una medida y un orden. Así pues, la experiencia cotidiana metaforiza la serie productiva del ritmo económico y circunscribe el acontecimiento a la automatización del mercado. (Ver figura 2).

En este sentido, en una actividad de la unidad seis, a propósito de un ejercicio de concordancia verbal, se escucha (se lee) un relato que narra un sueño en el que alguien encuentra una lámpara cuyo genio le concede tres deseos: tener tiempo y dinero para viajar, hablar varios idiomas y ser acompañado por más personas en el viaje. Ya en una segunda actividad se apunta a la producción escrita de tres deseos cuyos núcleos orientadores tratan sobre la necesidad de tener tiempo fuera del trabajo, tener trabajo y, por último, vivir en armonía, deseo que sólo enfatiza, a modo de pausa, la centralidad de la rutina profesional. (Ver figura 3).

Vemos que en este trayecto se pone especial atención al valor del tiempo en tanto mercancía, dado que el dinero es lo que puede comprar el ocio, el sueño y la ilusión.

Más ejemplos pueden ser marcados en el libro *Tudo Bem?* Así, en un pasaje de la unidad cuatro también observamos que el formato de la encuesta produce una imagen de la temporalidad segmentada por innumerables ocupaciones que un adolescente realizaría durante la semana: tiempo para

estudiar, para hablar por teléfono, para navegar por internet, hora para llegar a la escuela, para ver la televisión, para despertarse los domingos. El ordenamiento de la vida privada, a través de la práctica observacional de una encuesta, responde al gesto empresarial de un estudio de mercado, en que la viabilidad comercial es medida por comportamientos de consumo. (Ver figura 4).

Notamos, finalmente, en un ejercicio de la unidad seis del mismo libro didáctico, un cuadro comparativo en el que, a partir de la lectura previa de un diálogo, el aprendiz deberá ejercitar su comprensión en torno de la tensión pasado/presente. Esta temporalidad se muestra dividida entre lo barato que era divertirse en épocas pasadas y la variedad de productos (juguetes) que es posible comprar hoy en día. El horizonte socio-histórico del portugués brasileño se recorta, de este modo, en los acontecimientos del mercado, cuya práctica simbólica interpreta la cultura desde la perspectiva sobredeterminada de la aldea global. (Ver figura 5).

A raíz de lo planteado, podemos decir que el portugués como “lengua de negocios” es la representación que nos permite pensar la temporalidad en términos exclusivamente utilitarios. A partir del análisis de este primer recorrido, en el cual hemos enfatizado algunos efectos de legibilidad respecto de la configuración del tiempo, ya es posible perfilar una instantánea del lector imaginario que se inscribe en el discurso de estos instrumentos pedagógicos. En pocas palabras, la lectura del libro didáctico de portugués LE constituye sentidos que, por una parte, estabilizan las representaciones comprometidas en el proceso de enseñanza-aprendizaje y, por otra, imposibilitan la circulación de los aprendices por el espacio simbólico de otras discursividades.

Habrà que abrir otros caminos, orientados por ejemplo a la identificación de los escenarios y contextos por los que transita este itinerario de lectura, para dar un nuevo trazo a la abierta movilidad de nuestro gesto de interpretación.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, M** (1982): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI editores: 248-293.
- Orlandi, E** (1988), *Discurso e leitura*. San Pablo, Cortez; Campinas, Editora da Unicamp.
- Pêcheux, M** (1988): *Semântica e discurso, uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1988.
- Serrani, S** (1998): “Identidade e segundas línguas: as identificações no discurso” en Inês Signorini (org.) *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, Mercado de Letras.
- Voloshinov, V** (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza Editorial.
- Zoppi Fontana, M** (1999): “Lugares de enunciação e discurso”, en *Leitura – Análise do Discurso*, n. 23. Maceió: 15-24.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Anexo:

Figura 1:



CARTOGRAFIA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Figura 2:

UNIVERSIDADE

Veja os cartões de visita de Mauro e Paula e o bilhete enviado por Mauro a Paula. Fale sobre eles, respondendo às perguntas abaixo.

Distribuição Brasil S.A.

MAURO CAMPOS DA SILVA
Gerente de Vendas

Prça. Dav. Exuperança, 456
Tel. (57) 579-2843

Finecra Paulista S.A.

PAULA RAMOS DE AZEVEDO
Diretora

Rua José do Amorim, 78 Tel. (22) 4762-4538

Querida Paula

Podemos almorçar juntos hoje? Vamos nos encontrar no lugar de sempre, no Restaurante Venezia, às 11h?

Beijos com muito amor

Mauro

P.S.: Não se esqueça de que amanhã vamos comemorar seu aniversário na minha casa, com um bolo e um jantar à luz de velas... Estarei em casa às 19h.

1. Quem é Mauro?
2. Quem é Paula?
3. Qual a relação entre os dois?

4. Qual dos dois tem o cargo mais importante?
5. O que vão fazer amanhã?

Análise a agenda de Mauro e responda às perguntas.

Quarta-feira

11h
encontro com Paula, almoço no Restaurante Venezia

15h
encomendar bolo para o aniversário de Paula amanhã

Quinta-feira

09:30 - 10:30
reunido com a diretoria

11h
visita à empresa Sênze - falar com o gerente

13h30
almoço de negócios com o Diretor do Banco Itaú

14h - 15h30
reunião com o pessoal de Vendas

16h
recibir o Sr. Smith, da American Electronics, no Aeroporto de Congonhas

19h
aniversário de Paula

1. A que horas Mauro se encontrou com Paula na quarta-feira?
2. Onde elas se encontraram? O que elas fizeram?
3. Ele estava muito ocupado nesses dois dias?
4. Na quinta-feira, ele teve duas reuniões. Qual das duas foi mais longa?

Faça outras perguntas a seus colegas.

EXPRESSÕES

- Foi por aí que você foi a festa?

- É que eu estava com dor de cabeça.

- Quem foi que trouxe o meu bolo?

- Desculpe, fui eu.

- Onde é que você foi antes?

- Foi a Sênze.



Figura 3:

**Imperfeito do Subjuntivo
Futuro do Pretérito
Preposições (1)**



Ontem sonhei que estava sozinho numa ilha deserta e, assim como nos filmes, encontrei uma lâmpada, esfreguei-a e... eis que me aparece um gênio! Sonhos são sonhos! É claro que o meu gênio, como todos os outros, me pediu para que eu fizesse três pedidos, mas, já que não estava num filme, o despertador tocou!

Fiquei muito tempo deitado, imaginando o que pediria e um gênio está encontrando um...

Meu primeiro desejo seria ter tempo e dinheiro para viajar, viajar muito. Se eu tivesse tempo e dinheiro para viajar muito, iria a volta ao mundo. Sim, viajaria de trem, de ônibus, de avião, de navio (ah! faria muitas cruzeiras), a cavalo, de bicicleta... conheceria o mundo!

Puro que pudesse me comunicar bem nas viagens, precisaria falar muitos idiomas. Esse seria então meu segundo desejo... falar vários idiomas fluentemente.

Persei e perdi... não tem graça viajar sozinho! Assim, meu terceiro desejo seria poder viajar com mais gente. Se pudesse, escolher, viajaria com meu noivo! Não seria romântico? Agora só falta achar um noivo...

1. E você? Se encontrasse uma lâmpada mágica, o que você pediria?
2. Se você pudesse mudar algo em sua vida, o que você gostaria de mudar?

1 Responda às perguntas de acordo com o texto.

1. Ele conseguiu fazer os três pedidos? Por quê?
2. Quais foram os três pedidos? Por que? Para que ele fez estes três pedidos?
3. Imagine-se fazendo os pedidos. Siga o exemplo.

TEMPO	HARMONIA	TRABALHO
Em primeiro lugar, eu pediria tempo, não só para o trabalho, mas também para o lazer, e teria os amigos. Se tivesse tempo, não haveria passos enfiados.	Em segundo lugar, eu pediria harmonia, para que todas as pessoas vivassem em paz. Se houvesse paz no mundo, não haveria guerra e todos seriam felizes.	Em terceiro lugar, eu pediria trabalho, para que todo mundo tivesse alguma atividade que o deixasse feliz e, ao mesmo tempo, ganhasse dinheiro suficiente para sentir-se satisfeito.
		
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

PRINCIPAIS PRODUTOS EXPORTADOS PELO BRASIL

BÁSICOS (MINÉRIO DE FERRO, SÓIA, CAFÉ, TUMBO, FRANGO)
SEMI-MANUFATURADOS (DE FERRO E AÇO, ALUMÍNIO, CELULOSE, COURO E PELES, FERROLAGIAS)
MANUFATURADOS (CALDEIRAS E APARELHOS MECÂNICOS, CALÇADOS, PRODUTOS QUÍMICOS, TÊXTEIS, LAMINADOS DE FERRO E AÇO, PLÁSTICOS E BORRACHA, PAPEL)...


psiu!

53

CARTOGRAFIA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Figura 4:

UNIDADE 4

LEMBRE-SE:

- Que horas são?
- A que horas você acorda todos os dias?
- Quantas horas vocês estudam por dia?

EXERCÍCIO 9. Ande pela sala entrevistando seus colegas. Depois relate à classe sobre um deles.

	A	B	C
1. tempo que estuda em casa			
2. hora em que chegou à escola ontem			
3. hora em que assiste ao programa favorito na TV			
4. tempo que fica "pendurado" ao telefone			
5. hora atual no relógio dele (dela)			
6. hora em que dorme às sextas-feiras			
7. hora em que acorda aos domingos			
8. tempo que demora para tomar banho			
9. tempo que passa com a (o) namorada (o)			
10. tempo em que fica navegando na Internet			



LOUÇAS, TALHERES
prato (fundo/raso/de sobre-mesa), copo/taça, xícaras de café/chá, pires, talheres (faca, colher, garfo), bule, bandeja, travessa/sopeira/vasilha...

ELETRODOMÉSTICOS
aparelho de som (estéreo, gravador, rádio...), televisão/video, computador, geladeira, ferro elétrico, lavadora/secadora, liquidificador, aspirador de pó, fogão/forno...

CINQUENTA E UM/UMA

51

CARTOGRAFIA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Figura 5:

UNIDADE 6

COMPARATIVO



João é **menos** alto
(do) que Ana.
João é **mais** baixo
(do) que Ana.



João é **tão** alto
quanto Silvia.



João é **mais** alto
(do) que Célia.

ADJETIVOS	COMPARATIVOS
GRANDE	MAIOR
PEQUENO	MENOR (DO) QUE
BOM	MELHOR
MAU, RUIM	PIOR

Rio de Janeiro é **menor** (do) que São Paulo.
Atualmente o Carnaval do Rio de Janeiro é **tão** conhecido **quanto** o da Bahia.
O rio Amazonas é **mais** comprido (do) que o rio Paraná.
Hoje o tempo está **melhor** (do) que ontem.

apresenta ao  www.sbs.com.br/tudoem

EXERCÍCIO 4. Leia outra vez o diálogo do Aprenda e complete o quadro abaixo.

ANTES	AGORA
Exemplo: pagava-se menos para se divertir.	mais variedade de brinquedos.

76

DOS IMÁGENES DE LO MISMO. RETORICAS DEL CHE MUERTO, ENTRE LA SIGNIFICACIÓN Y LA COMUNICACIÓN

Lautaro Cossia

lcossia@yahoo.com.ar

UNR / Conicet

Palabras clave

Retórica – rostro – documental político – biografía dibujada

Resumen

Este trabajo propone comparar el uso de una misma imagen como estrategias de cierre organizadas sobre diferentes materias significantes: el rostro congelado de Ernesto *Che* Guevara con que culmina la película “La hora de los hornos”, obra de Octavio Getino y Fernando Solanas estrenada en Italia en 1968, y la imagen del guerrillero asesinado en la viñeta final de la historieta “La vida del Che”, biografía dibujada de Héctor Oesterheld y Alberto Breccia publicada ese mismo año. Dicho recorte analítico tiene el propósito de observar las gramáticas visuales puestas en juego en el marco de un proceso histórico que reconoce nuevos modos de socialización del arte y un contorno político que carga de significados la resolución de ambas obras.

* * *

“Hay que hablar **del** fantasma, incluso **al** fantasma y **con** él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni **justa**, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya”.
Jaques Derrida, Preámbulo del libro “Los espectros de Marx”.

Introducción

La puesta en circulación de imágenes políticas ofrece ejemplos paradigmáticos, cada una con memorias semánticas superpuestas que pugnan ser, en distintos momentos de la historia, el significado “correcto” del retratado. Imágenes que se han convertido en efigies mudas que intentan ser adaptadas a las más diversas estrategias de lectura política, también moral. Efigies en disputa. Efigies que condensan, con la carga específica que el tiempo histórico vivido le otorgan, una multiplicidad de valores y éticas y significados y deberes. Efigies que son reconocidas e instaladas como parte de una tradición: “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta poderosamente operativo dentro del proceso de definición o identificación cultural y social”.¹

En tal sentido, la iconografía revolucionaria de los años sesenta latinoamericanos encuentra en la figura de Ernesto “Che” Guevara una síntesis posible. La ejemplaridad que asumió su lucha para los más variados movimientos revolucionarios inscribe su figura en el relato de una épica no sólo posible sino, y sobre todo, necesaria. En Argentina, por caso, y a la par de la relectura que se hacía de *Evita*, se fue configurando una definición alternativa del peronismo, “no ya como un movimiento destinado a alejar para siempre el fantasma de la revolución mediante la reconciliación de clases, sino como un movimiento revolucionario en sus medios y fines”.² Pues bien, la consumación de su muerte en Octubre de 1967 en Bolivia y la puesta en escena llevada a cabo por la agencia de inteligencia norteamericana que ofició su ejecución intentaron “informar” su clausura. Pretendieron convertir al cadáver en ofrenda de triunfo; ese motivo inspiraba la puesta en escena. Una puesta en escena, sin embargo, incapaz de tematizar un final de ciclo en los umbrales mismos de la revolución. Es que acaso no se daban cuenta que estaban fotografiando a un fantasma en el que la historia aparecía coagulada. Benjaminianamente: *en* ésta imagen toda la época y *en* la época el curso entero de la historia.

Durante los dos años precedentes a su captura y asesinato el 9 de Octubre de 1967, Che Guevara se había vuelto una leyenda. Nadie sabía a ciencia cierta donde estaba. No había testimonios convincentes de nadie que lo hubiera visto. Su presencia, sin embargo, era constantemente asumida e invocada. Al comienzo de su último comunicado, enviado desde una base guerrillera en algún lugar del mundo, a la organización Tricontinental de Solidaridad en La Habana, se citaba un pasaje de José Martí, el poeta revolucionario cubano del siglo XIX: *es la hora de los hornos y no ha de verse más que la luz*. Fue como sí, en su propia y manifiesta luz, Guevara se hubiera vuelto invisible y a la vez omnipresente.³



Fotografía de Freddy Alborta. Lavandería del Hospital de Vallegrande, Bolivia, 1967.

1. Una presentación

El film “La hora de los hornos”,⁴ título que opera como una reminiscencia de José Martí, tiene entre sus placas iniciales una cita de Fidel Castro: “El deber de todo revolucionario es hacer la revolución”. Este *dictum* cubano impreso en la obra de Fernando Solanas y Octavio Gettino atraviesa la experiencia de los movimientos de insurrección latinoamericanos. Subraya y califica su práctica, alienta lo que Sarlo llama una “ética sacrificial”⁵ y, en el mismo gesto, dispone un entramado semántico que aúna intelectual y revolución en un mismo campo de

acción. Ernesto *Che* Guevara coagula este movimiento discursivo. En él habrán de aunarse las tensiones de una época signada por la radicalización política y el surgimiento de las nuevas izquierdas, promotoras, en su variedad ideológica y programática, del *hombre nuevo*.

Dijimos que su captura y posterior asesinato en tierras bolivianas pretendieron convertir al cadáver en ofrenda de triunfo. De ahí la puesta en escena del cuerpo abatido: su lavaje, su maquillaje, su retoque en barba y cabello. Embellecimiento con el que se persigue certificar la muerte:

(...) la función esencial de la fotografía de prensa, con su efecto-verdad, su efecto-realidad, (...) es informativa y probatoria de los hechos (...) por eso la preparación del cuerpo, su exposición con los ojos abiertos, la cabeza un poco elevada, la insistencia e colocar junto al cadáver del *Che* una revista con una foto de su rostro, para poder compararla. (MESTMAN, 2006:27)

Según Susan Sontag, dicha cualidad lleva a suponer que la fotografía puede comunicar “una suerte de significado estable, revelar una verdad”; rasgo que puede leerse en la presentación fotográfica del *Che* muerto: imagen tendiente a informar un suceso y comunicar un triunfo. Sin embargo, Sontag agrega que “la fotografía es siempre un objeto en un contexto, con lo cual el significado que se pretende adjudicar se disipará inevitablemente (...) una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y eventualmente son suplantados por otros, ante todo, por el discurso artístico capaz de absorber cualquier fotografía”.⁶

La circulación periodística de aquellas imágenes finales del *Che*, obra del fotógrafo Freddy Alborta⁷ promovió, precisamente, usos diferentes. Sin ánimos de cerrar el universo de interpretaciones construidas en torno de ellas, Mariano Mestman reconstruye parte de ese itinerario, esquemáticamente dividido en intertextualidad ilustrada, popular y guerrillera.⁸ En el primer caso, Mestman califica al artículo de John Berger “Che Guevara dead” (1968) como una pieza inaugural dentro de las múltiples interpretaciones que vinieron a “disputar el significado de esa imagen”. De la serie fotográfica realizada por Alborta, Berger

se detuvo en aquella que muestra el cuerpo del *Che* sobre una camilla de hormigón, rodeado de sus captores, en una composición que lo remite, formal y emocionalmente, a “La lección de anatomía del doctor Tulp” de Rembrandt y al “Cristo Muerto de Mantenga”; “remisiones alegóricas” que Mestman ubica dentro de los reconocimientos ilustrados. Para el caso de los reconocimientos popular y guerrillero Mestman sugiere la evocación de otro tipo de competencia cultural a la hora de leer aquellas imágenes, más atentas a la iconografía cristiana y revolucionaria, racconto que indaga y documenta de manera acabada. En nuestro caso, y como parte de la historia cultural retratada, habremos de fijar la mirada en dos transposiciones emblemáticas de una misma fotografía: el uso cinematográfico que se hace en la citada película “La hora de los hornos” del rostro inerte del *Che*; el uso de esa misma imagen en la viñeta final de la historieta “La vida del *Che*”, obra guionada por Héctor Oesterheld y dibujada por Alberto y Enrique Breccia, hacedor este último de dicho desenlace gráfico.

En ambos registros funciona como estrategia de cierre, sea de la primera parte del film, subtítulo “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”, sea de la narración dibujada que procura biografar la vida del guerrillero asesinado. Una suerte de epílogo común que parece conjugar lo persuasivo y lo emotivo de los relatos en esa imagen reconcentrada sobre el rostro de Guevara. Sin embargo, el hecho mismo de plasmarse en diferentes materias significantes hace de ambos pasajes fenómenos que sugieren tener en cuenta las materialidades cinematográficas e historietísticas a la hora de producir sentido. Recorte que nos lleva al análisis de las técnicas de fabricación y las modalizaciones que organizan la expectación, no para apartarnos del contorno político-cultural en que se suceden, sino para inscribir ambas apuestas retóricas en el ámbito de la comunicabilidad en las que se juegan opacidades y transparencias propias de los sistemas de representación que conviven y batallan en una cultura.

2. Fugas de umbral

El vocablo umbral, en su definición de un trayecto (aspecto procesual), un espacio (carácter espacial) y un límite imprevisible (proceso entrópico), ofrece la posibilidad de pensar el desempeño de aquella imagen paradójica, ungida testimonio verosímil de un cadáver pero inmediatamente reappropriada como imagen de la gesta revolucionaria, tal su lectura privilegiada. Varias razones, de índole diferente, arbitran nuestro propósito. A las mencionadas implicancias pragmáticas que aquel tiempo histórico tiene como elemento de juicio, podríamos agregar el valor icónico, indicial y simbólico en el que se juega el derrotero de aquella fotografía. Por un lado aparece como imagen sacra: mimética de un rostro *crístico* que interpela aún cuando haya sido constatada su finitud, el límite biológico que la muerte impone. Por otro deja leerse como imagen-huella de una tradición que procura recuperar espectros olvidados del largo proceso libertario: San Martín-montoneras-Irigoyen-Perón-*Che*, por usar sintéticamente la cadena semántica que, es dable conjeturar, hizo propia la corriente revisionista nacional y popular. Finalmente, acuña las potencialidades de ser imagen-símbolo de una convención asumida por diferentes expresiones de izquierda, aquella que hace de esa imago bandera de lucha y encarnación del virtuosismo revolucionario llevado hasta sus últimas consecuencias.

Estas posibles derivaciones son aún objeto de nuestro análisis. Sin perderlas de vista, quisiéramos detenernos ahora en las transposiciones antes mencionadas. En un caso el pasaje va de la fotografía de prensa a la biografía dibujada. En el otro se pasa de la fotografía de prensa al documental-acción político, si se nos permite remitir dicha cualificación dentro de los bordes del documental político a secas. ¿Cuál es el uso de la fotografía? ¿Cuál es su apuesta estratégica? En ambas transposiciones existe un corrimiento temático, ya inscripto en el desplazamiento genérico. Ambas son de 1968. La biografía se publicó en enero. El documental fue estrenado en Italia en mayo de ese mismo año. Ambas obras, además, fueron censuradas por la llamada “Revolución Argentina”, lo cual es ya un señalamiento de sus condiciones de producción. Las

particularidades que veamos en ellas responderá entonces a una pregunta general, común a los trabajos académicos que interrogan y se interrogan sobre el peso de las imágenes: ¿cómo someter las imágenes a los interrogantes específicos del historiador sin perder de vista sus particularidades significativas?

2.1. El Che muerto en la biografía dibujada “La vida del Che”.

La biografía dibujada del *Che* se ubica dentro de los bordes genéricos de la narración dibujada, aunque el pretendido carácter biográfico establece cambios normativos, ya que su estatuto referencial exige guiños de *objetividad* no contemplados en una historieta de naturaleza estético-ficcional. Dividida en siete capítulos, “La vida del Che” recorre, aleatoriamente, una historia personal signada por la coherencia y el humanismo, plasmado finalmente en la doctrina sobre el *nuevo hombre*. Solamente las escenas de combate y un difuso expresionismo en las proximidades del asesinato en la escuelita de Higuera alteran el carácter realista dado por Alberto y Enrique Breccia a la composición. Su carga moral, mientras tanto, aparece extremada por el pedagogismo de las citas verbales. Las anotaciones diarias del *Che* en Bolivia son las fuentes utilizadas por Oesterheld para autentificar el camino trazado, cuyas obvias referencias intertextuales no sólo buscan ganar objetividad, ese imposible, sino que se ajustan a un relato que intenta mostrar convicciones irrenunciables. La construcción de una vida ejemplar.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA



Ultimas viñetas de “La vida del Che” (1968)

El proceso de radicalización política que se venía gestando en el país envuelve dicha producción. El asesinato del *Che* y la redefinición del peronismo antes citada son entonces la expresión de un nuevo lazo entre cultura y política, fuertemente atravesado por el vínculo que entraña las relaciones entre el arte y la historia que le es contemporánea. Ser *la* vanguardia en los últimos años de la década del sesenta implicó una ardua discusión ideológica, no solo artística. Si antes había primado la fuerza revulsiva, creativa e interventora del arte como sustrato ideológico de los movimientos de vanguardia, ahora se ponía en juego su propio significado. Una disputa que fijaba distintos espacios de autonomía respecto de lo político y hacia de compromiso, revolución y vanguardia artefactos verbales de alta disponibilidad.

Pues bien, la estrategia de cierre, con el rostro del *Che* y un anclaje verbal que busca, como diría Sontag, prender la diáspora común del sentido, surca las tensiones políticas y estilísticas de la época.⁹ El cuerpo ultrajado y escondido del guerrillero asesinado, representado con signos de figuración expresionista, adquiere mayor vitalidad que el rostro inerte de la fotografía de prensa. El plano y la luminosidad atestiguan el punto de vista recortado por la fotografía: la línea del rostro, el cuello, el parpado y la pupila del ojo, con el cristalino brillando por la

luz que le llega frontalmente. La plasticidad otorgada a la mirada, sin embargo, sugieren una fijación que hace foco, a través de sus claroscuros, en el ojo del lector, a diferencia del extravío sugerido por la imagen fotográfica.

Teniendo en cuenta que la carga de afectividad de la imagen historietística es menor que la instalada por la fotografía o el propio congelado fílmico, fundamentalmente por el refuerzo emocional que promueve un dispositivo que valida la autenticidad del referente, la estética de cierre conjuga texto e imagen en una estrategia que parece destinada a poner el acento en la enunciación antes que en el enunciado. La leyenda-epígrafe que acompaña la imagen del final instala un campo de reconocimiento que ya no pretende documentar el asesinato: “La cadena de su nombre, amor y acción, pone de pie a las juventudes del mundo, las hecha a andar”.

En ese registro se juega el significado de ese ritual creativo, “condición necesaria, diría Camblong, para que haya juego, para que se instale cualquier proceso simbólico”.¹⁰ La imagen se ofrece como encarnación de una virtud haciendo que texto e imagen cumplan funciones diferentes, estableciendo jerarquías oscilantes y un modo de composición que hacen a la elección enunciativa.¹¹ Dichas gramáticas presuponen así una puesta en escena, una manera de exponer, de exhibir, que interpela al lector sin poder ocultar los artificios del género, pero intentando convertir éste emulo de la fotografía de prensa en símbolo de las luchas de liberación regional.

2.2. El Che muerto en el documental “La hora de los hornos”.

La estrategia de cooperación interpretativa sugerida por este pasaje no puede dejar la organización expectorial que antecede a esa escena final. Se llega al primerísimo primer plano de cierre, a su congelamiento, luego de exponer las condiciones en que fue capturada aquella imagen. La actividad del fotógrafo. El registro de otros dos guerrilleros abatidos, fuera de campo, tirados a un costado del lavadero en donde posan a la presa mayor: el *Che*. El desfile testificante, mudo, de los lugareños. La voz que acompaña la secuencia se pregunta:

¿Cuál es la única opción del latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación la muerte deja de la instancia final. Se convierte en un acto revelador, una conquista”.

En este cierre, a diferencia de la presentación biográfica, el *Che* no solo se muestra en su ejemplaridad sino es la encarnación misma de la ética revolucionaria, si pretende ser verdadera: énfasis posado en lo sacrificial antes que estandarte de una épica futura: “El hombre que elige su muerte esta eligiendo también una vida. Es ya la vida y la liberación misma totales”

Congelada, la imagen del *Che* viene a imponer un deber. Apenas un pequeño zoom de la cámara, como si quisieran informarnos que eso es cine, y un tamborileo ritual acompañan el minuto y veinticuatro segundos de cierre. Un minuto y veinticuatro de de esa imagen filmada sobre la fotografía. Continúa allí su zona oscura. La nariz rasgada. La mirada ligeramente perdida. La máscara de su pose final.

El primerísimo primer plano del *Che* fotografiado, como estrategia de cierre del documental, no exige la optimización estética del rostro mediante la iluminación o el maquillaje artístico; tan sólo un uso deliberado del montaje y del tiempo. Un cierre a la manera del cine primigenio, consagrado a las imágenes fijas de poses pre-configuradas. El rostro enfatizado, la rostriedad de una imagen intenta cumplir así el papel de lo que Einsestein llamó imagen-afección. Tal como plantea Fabbri, el rostro, por fuera de sus rasgos superficiales, corresponde a la categoría simbólica de las pasiones, lo cual vuelve necesario la integración de una anomalía en el paradigma racionalista que, acaso inconscientemente y a modo de conjetura, no tuvieron en cuenta quienes sólo pretendían informar la muerte del Che.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA



2.3. El rostro: apuntes finales.

Las imágenes del *Che* muerto, los fogonazos de Freddy Alborta, que fueron distribuidas como la autenticación de su captura, serían el inicio del nuevo estatuto fantasmagórico del guerrillero argentino. Ahora como rostro espectral. Un zombi que, desaparecido su cuerpo, flamea inestable en los umbrales de la muerte. Eduardo Grüner plantea que:

“la literalidad del mito requiere la desaparición del cuerpo viviente que lo materializaba, aunque requiere también una sombra, algo de ese cuerpo que pueda ser imaginado como más allá de la muerte, como una continuidad flotante desprendida de

su antiguo soporte físico. Algo ¿cómo qué?, ¿una mirada perdida, quizá?, ¿una semisonrisa?”. (GRUNER, 2010:9-10,).

La imagen crística puesta a circular y el ocultamiento del cuerpo del Che, recientemente recuperado, sirvieron así para que, desaparecido el mito, quedará lo mítico. La circulación de su rostro, vestido de diferentes materias significantes y conforme a diferentes configuraciones enunciativas, recupera en estas estrategias el sentido perturbador de la resemantización. Aún lo sigue haciendo, como sabiendo que el rostro, en la articulación de sema y soma, constituye una mediación imprescindible para llegar al sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEM, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivaux poche, Paris, 2007. Fuente: “¿Qué es un dispositivo?”, en: <http://libertaddepalabra.tripod.com/id11.html>
- ALTAMIRANO, Carlos (2006), “Intelectuales. Notas de investigación”, Buenos Aires, Norma
- BARTHES, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós
- CAMBLONG, Ana (2003), “Macedonio. Retórica y política en los discursos paradójicos”, Buenos Aires, EUDEBA
- CINGOLANI, Gastón (2009), “De lo discursivo de la tapa a lo discursivo en la tapa”, en: revista *Figuraciones*, N° 5, Agosto. Fuente: www.revistafiguraciones.com.ar.
- DELEUZE, Gilles (1986), “Estudios sobre cine 2”, Barcelona: Paidós
- FABBRI, Paolo (1995), *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa
- FILINICH, María Isabel (2005), “Enunciación”, Buenos Aires, EUDEBA
- FREEDBERG, David (1992), *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid
- GILMAN, Claudia (2003), “Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina”, Buenos Aires, Siglo XXI

GINZBURG, Carlo (1999), “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en: *Mitos, emblemas, indicios*, Gedisa, Barcelona, 185-240

GRUNER, Eduardo (2010), *Una cuestión de detalles, Che*, en: KATZ, Leandro (2010), “Los Fantasmas de Ñancahuazú”, Buenos Aires, La Lengua Viperina

KATZ, Leandro (2010), “Los Fantasmas de Ñancahuazú”, Buenos Aires, La Lengua Viperina

MESTMAN, Mariano (2006), “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”, en: revista *Ojos crueles*, N° 3, 23-46

OESTERHELD, Héctor, BRECCIA, Alberto y BRECCIA, Enrique (2007), “Evita / El Che”, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino

PEIRCE, Charles (2007), (Selección e introducción de Sara Barrena), *La lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirciano*, Madrid, Biblioteca Nueva

STEIMBERG, Oscar, (1998), “Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares”, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo

....., (2000), “La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa”, en: Jitrik, Noe (Dir.), “Historia crítica de la literatura argentina”, Volumen *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emece, 543-548

SARLO, Beatriz (2003), “La pasión y la excepción”, Buenos Aires, Siglo XIX

SONTAG, Susan (1977), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana

TASSARA, Mabel (2001), *La percepción del narrador en el relato fílmico*, en: “El Castillo de Borghese. La producción de sentido en el cine”, Buenos Aires, Atuel

TRAVERSA, Oscar (2001), “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en: revista *Signo&Seña*, N° 12, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, UBA

WILLIAMS, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península

..... (1994), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós

NOTAS

¹ Raymond Williams, “Marxismo y literatura”, Barcelona, Península, 1980, páginas 137-139

² Tulio Halperin Donghi, “Ensayos de historiografía”, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1996, página 121. Esta línea de análisis puede verse desarrollada en Liliana de Riz, “Historia Argentina: La Política en suspenso 1966/1976”, Volumen 8, Buenos Aires, Paidós, 2000

³ Peter Berger, *Che Guevara muerto*, en: Leandro Katz, “Los Fantasmas de Ñancahuazú”, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010, página 25

⁴ La película fue producida y realizada por Fernando Solanas. La investigación y el guión del propio Solanas y de Octavio Gettino. Fue estrena en la IV Mostra Internazionale delle Nuevo Cinema en Pesaro, Italia, el 2 de Junio de 1968. En la Argentina se proyectó en forma clandestina entre 1968 y 1972, cuando comenzó a ser exhibida públicamente. Se subtitula: “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación” y esta dividida en tres partes, cada una de ellas fijada en ejes temáticos: 1- “Neocolonialismo y violencia”. 2- “Actos para la liberación. Notas, testimonios y debate sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino”. 3- “Violencia y liberación”. La primera parte esta dedicada “al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación nacional”. La segunda “al proletario peronista forjador de la conciencia nacional de los argentinos”. La tercera “al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación”.

⁵ Beatriz Sarlo, “La pasión y la excepción”, Buenos Aires, Siglo XIX, 2003, página 173.

⁶ Susan Sontag, “Sobre la fotografía”, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, página 116-117.

⁷ Véase “El día que me quieras” (1997), documental político dirigido por el artista Leandro Katz. La historia de esas fotografías, sacadas el 10 de Octubre de 1967 en el lavadero del Hospital de Valleggrande, Bolivia, fue publicada recientemente en el libro “Los Fantasmas de Ñancahuazú”, con autoría del propio Katz. El libro cuenta además con ensayos de Freddy Alborta, John Berger, Jean Franco, Eduardo Grüner, Leandro Katz, Mariano Mestman y Jeffrey Skoller (KATZ, 2010). El trabajo reconstructivo de Katz permitió, entre otras cosas, configurar las condiciones en que fueron realizadas las tomas fotográficas y devolverles la identidad a Willy y al Chino, compañeros caídos junto al Che que yacían en un segundo plano y no circularon en las radiofotos de la época.

⁸ Véase Mariano Mestman, Ob. Cit. Una versión más corta de este artículo apareció en: Letterature d’Ámerica, Dipartimento degli Studi Americani, Università di Roma, N° 95, 2003, páginas 125-153. Y se volvió a publicar recientemente en el citado libro de Leandro Katz,

⁹ Según Steimberg el estilo se define por un “conjunto de rasgos que por su repetición y remisión a modalidades de producción características permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo lenguaje, medio o género” (STEIMBERG, 1998:53).

¹⁰ Ana Camblong (2003), “Macedonio. Retórica y política en los discursos paradójicos”, Buenos Aires, EUDEBA, 2003

¹¹ En este caso seguimos la propuesta de Filinich, para quien la diferenciación entre texto e imagen no implica una conceptualización divergente acerca del carácter del enunciado que ambos poseen, puesto que éste puede concebirse de manera amplia permitiendo “observar todo tipo de discurso como un enunciado, esto es, como una organización semántico-sintáctica que conlleva las huellas de la enunciación” (FILINICH, 2005:18) Steimberg plantea que “la enunciación es un efecto de sentido global del texto, producido por el conjunto de las operaciones temáticas y retóricas que tienen lugar en su seno” (citado en: TASSARA, 2001:78)

DEL METADISCURSO AL DISCURSO. ESTUDIOS GRAMATICALES

Raquel Alarcón

randi1@arnet.com.ar

Liliana Coutto

acu.ar.ius25@hotmail.com

Proyecto de investigación: La Gramática en fronteras (inter)disciplinares. *Del metadiscurso a los abordajes semióticos* (2010-2012)

Directora: Raquel Alarcón

Programa de Semiótica- FHyCS- UNaM

Palabras clave

Gramática – interdisciplinar – lengua española – estado del arte – enfoque interfaz – enseñanza – usos – dialecto misionero

Resumen

Este proyecto se encuentra en su primer año, para ser más exactos, en sus primeros meses de desarrollo y plantea una investigación básica-aplicada en el campo de la gramática y sus articulaciones con otras disciplinas colindantes (semiótica, análisis del discurso, retórica, alfabetización, sociolingüística, psicolingüística, pedagogía, etc.). La primera etapa propone actividades tendientes a actualizar el estado del arte y configurar un marco conceptual consistente de los avances teóricos en relación con los problemas gramaticales para fortalecer la formación de docentes investigadores especialistas en esta disciplina y encaminar los resultados a una segunda etapa de transferencia a las cátedras universitarias de gramática en las carreras de letras y portugués (en tanto contenido teórico disciplinar y como aplicaciones al campo de la enseñanza). Por otra parte, la inscripción del proyecto en el Programa de Semiótica, postula un abordaje transdisciplinar flexible y abierto a indagaciones que focalicen -desde las

dimensiones de análisis e interpretación del campo gramatical- las características de la **gramática en uso** del dialecto misionero como así también análisis comparativos con las gramáticas de las lenguas vecinales que se entremezclan/mestizan en los contactos socioculturales de la región.

* * *

La idea de analizar el lenguaje desde los textos utilizados por los usuarios de la lengua, los hablantes, no es nueva ni desconocida. Sin embargo lo novedoso y hasta atrevido es -si tenemos presente la cuestión de centro y periferia- proponer estudios gramaticales que respondan, dialoguen, enfrenten, compartan, disientan y se animen a sentar postura frente al peso del mandato de la RAE. Más aún si quienes proponemos este tipo de “aventuras gramaticales” vivimos nada más y nada menos que “en el corazón del MERCOSUR”.

Este proyecto se encuentra en su primer año, para ser más exactos, en sus primeros meses de desarrollo y plantea una investigación básica-aplicada en el campo de la gramática y sus articulaciones con otras disciplinas colindantes (semiótica, análisis del discurso, retórica, alfabetización, sociolingüística, psicolingüística, pedagogía, etc.). La primera etapa propone actividades tendientes a actualizar el estado del arte y configurar un marco conceptual consistente de los avances teóricos en relación con los problemas gramaticales para fortalecer la formación de docentes investigadores especialistas en esta disciplina y encaminar los resultados a una segunda etapa de transferencia a las cátedras universitarias de gramática en las carreras de letras y portugués (en tanto contenido teórico disciplinar y como aplicaciones al campo de la enseñanza). Por otra parte, la inscripción del proyecto en el Programa de Semiótica, postula un abordaje transdisciplinar flexible y abierto a indagaciones que focalicen -desde las dimensiones de análisis e interpretación del campo gramatical- las características de la gramática en uso del dialecto misionero como así también análisis

comparativos con las gramáticas de las lenguas vecinales que se entremezclan mestizándose en los contactos socioculturales de la región.

Los objetivos perseguidos van más allá de la simple enunciación y el análisis mediante abstracciones, se busca avivar el fuego potencial escondido en las brasas que subyacen en el uso cotidiano del discurso que los hablantes de esta región realizamos, cuyos orígenes bien pueden considerarse una torre de Babel si nos atenemos al sinnúmero de lenguas y pasados de las regiones del mundo que aquí confluyen. Estos objetivos son:

- 1) Instalar un espacio para los estudios gramaticales como disciplina en múltiples cruces con otros campos del lenguaje.
- 2) Construir un dispositivo metodológico para el tratamiento de la gramática en las cátedras universitarias y para el abordaje dialectal de la región.

Decíamos antes que es osado, frente al escudo que reza “limpia, fija y da esplendor”, acicatear a investigadores docentes y estudiantes en la reflexión sobre el propio discurso, en describir el propio dialecto, en dirigir la mirada hacia adentro en la que es probable que se descubran proveniencias insospechadas o no reconocidas, negaciones y sufrimientos causados en las primeras etapas de alfabetización por una lengua de entrecasa frente a la oficial y también cuestiones de desprestigio del propio registro o “tonada”, cuando nos contactamos con zonas centrales del país o con las formas que la escuela privilegia y que -la mayoría de las veces- están más cerca de aquellas que de las maneras de hacerlo de nuestra gente.

El abordaje que proponemos es de flexibilidad, es decir, que permita múltiples inquisiciones y variadas respuestas; que contemple y consienta usos considerados “erróneos”, giros y fraseos que de tanto transitar nuestras vidas en diálogos fronterizos- de acá para allá y de allá para acá, donde adentro es afuera y viceversa, donde todo empieza y acaba en un perpetuo movimiento- y no sólo por razones de límites, se han incrustado y han conformado nuestro “dialecto asperón y basáltico”, camblonescamente hablando.

La denominación y configuración del problema en el campo de los estudios del Lenguaje, de la semiótica y su injerencia en el perfil de la formación universitaria generan la necesidad de iniciar el estudio sistemático, sostenido y transdisciplinar para una actualización y profundización de las teorías científicas contemporáneas a partir de lecturas del estado del arte; enriqueciéndolo con conexiones, conversaciones e intercambios con especialistas de otros centros académicos y con la producción de materiales de transferencia a nuestras propias cátedras y a demandas de actualización de docentes del medio.

En estrecha articulación con la construcción del marco teórico referencial pretendemos encontrar o inventar un aparato operativo para una enseñanza funcional de la gramática (en textos y discursos) y para el estudio de la lengua de los misioneros y sus particularidades en los distintos contextos de uso. Estaremos atentos al asomo de alternativas para la concreción de proyectos formativos de tesis, de publicaciones y de otras aventuras intelectuales.

Lo anteriormente explicitado implica un enorme desafío. ¿Cómo lograr nuestros objetivos cumpliendo con lo que el estilo científico- académico demanda desde el canon y la ortodoxia? ¿Cómo difuminar las huellas de los investigadores cuando trabajamos desde la subjetividad del lenguaje?

¿Deberemos optar por algunos “recursos desaguentivadores que esconden la subjetividad”?, (Ciapuscio, 2003: 102). No tenemos seguridades absolutas, nuestro devenir es un “entrevero” de opciones; el pensamiento mestizo está acostumbrado a destejer la trama, bifurcar los caminos y abrazar otras orientaciones, otras maneras de resolver los problemas en conversaciones de cruce o en cruce de conversaciones.

Pero, amigos, no somos ingenuos. Nos estamos pertrechando. Nos venimos preparando para el viaje, poniendo a punto los conocimientos y entrenamientos académicos, lingüísticos, semióticos, pragmáticos y gramaticales necesarios (entre otros). Y estamos jugados a adquirir, procesar, integrar, mixturar lo nuevo (ajeno, extraño, exótico, inadecuado, intruso, etc.). Porque así somos, porque esta es nuestra factura. Porque nos consideramos capaces de lograr que lo

“oficial instituido” y lo “oficial nuestro” convivan en esta “frontera caliente” que sin embargo se escenifica en un “flujo vecinal pachorriento” que no alude, se aclara una vez más, únicamente a cuestiones de límites geopolíticos.

La reciente edición de la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2009) reinstala y reafirma la presencia de la R.A.E. y sus emblemáticos mandatos –cuyo largo aliento le viene desde el mil setecientos¹- en un territorio disciplinar que en las últimas décadas se ha visto cruzado por disputas y tensiones que, por un lado cuestionan y desplazan la hegemonía de la gramática en los estudios del lenguaje y por otro, la defienden y la sostienen.

En relación con la construcción del aparato conceptual, se pretende profundizar los momentos y postulados más significativos de los paradigmas científicos a lo largo del S XX y la posición de la gramática en cada uno de ellos. Un recorrido por el estructuralismo, el generativismo, la pragmática, la gramática textual, los estudios del discurso y sus principales referentes nos permitirán deslindes entre una gramática restringida (que considera básicamente las dimensiones fonética- fonológica, morfológica y sintáctica) y una ampliada o más abarcativa que incluye además las dimensiones lexical, semántica, textual y discursiva.

Las líneas de investigación tendrán en cuenta el camino trazado por Wittgenstein en sus tres tesis fundamentales acerca del lenguaje:

- 1- El significado de las palabras y de las proposiciones es su uso en el lenguaje.
- 2- Los usos se configuran en los juegos del lenguaje.
- 3- Los juegos del lenguaje no comparten una esencia común sino que mantienen un parecido de familia.²

Entonces, nos preparamos para asistir a estas disputas de legitimación entre una lengua viva, de textos dinámicos y discursos híbridos frente a una gramática oficial que se perpetúa en los sistemas de enseñanza a pesar de los esfuerzos de quienes pretenden instalar una perspectiva distinta.

Pero esas luchas en la arena del discurso importan un alto grado simbólico en el que también se pugna por imponer, deslizar, negociar, destituir significados.

Si entendemos que todos los lenguajes construyen sus significados y sentidos gramaticalmente, entendiendo por ello, sobre la base de un sistema de opciones y posibilidades de organización a partir del cual los usuarios “hacen su juego”, las categorías que vayamos construyendo podrán utilizarse para “leer” textos de otros campos y comprender los juegos de unidades en el montaje de una secuencia musical, pictórica, escénica, arquitectónica, las páginas virtuales, las gramáticas de los medios de comunicación, de la publicidad, etc.

Nos adentramos en un terreno de múltiples determinaciones adoptando la perspectiva de un enfoque interfaz y la puesta en funcionamiento de estrategias múltiples en tanto dispositivos que favorecen la integración, complementariedad, solapamientos, traslapes y correlatos.

Todos ellos con la intencionalidad de provocar articulaciones en distintas direcciones, estimular los estudios gramaticales en diferentes ámbitos. Algunos horizontes posibles son:

- Gramática en cátedras universitarias: articulación de las cátedras de gramática entre sí y de éstas con otras; producción de síntesis, resúmenes, reseñas, fichas, etc. que se traduzcan en materiales de cátedra; planteos problemáticos del aula que puedan transformarse en preguntas de investigación; revisión de una didáctica de la lengua y de la gramática desde los espacios de la práctica profesional docente.
- Gramática en la transferencia: acciones de actualización y perfeccionamiento para graduados de letras; formación de recursos humanos especializados en esta disciplina mediante tesinas de grado y de posgrado; realización de seminarios y foros de reflexión; publicaciones.
- Gramática en la investigación: desde este proyecto cada integrante del equipo procurará definir aspectos particulares o diferenciados en relación con sus expectativas y buscará articular gramática teórica y aplicada; gramática con retórica, con lenguas extranjeras, con alfabetización, con didáctica de la lengua; con literatura, con oralidad, con vida cotidiana,

con medios y tecnologías, etc. A su vez, cada dimensión gramatical podrá ser motivo de detenimientos y profundizaciones: fonética y fonología; morfología flexiva y léxica; semántica léxicográfica y lexicológica; sintaxis categorial y funcional; oraciones y enunciados. El trabajo empírico permitirá la configuración de corpus representativos, de archivos o bases de datos de las formas gramaticales de los discursos de la región.

- Gramática en la web: las posibilidades tecnológicas actuales para construir redes de intercambios fluida ya tiene sus materializaciones en los blogspots de ambas cátedras. La misma red nos permite el acceso a materiales de formación: programas de cátedras, publicaciones, novedades, etc.

Sabemos que el movimiento en los bordes se resiste a deslindes muy claros y definidos, por eso la vigilancia epistemológica es uno de los puntos que cuidamos para que en las conversaciones transdisciplinarias sigamos manteniendo la especificidad y, por otra parte, en el terreno metodológico tratamos de superar las descripciones estáticas y formales con experimentaciones abductivas, modelos probabilísticos donde el estudio científico se apoya en la única regla del juego que propone Peirce que es la ley de la libertad.

Nos situamos en una feliz encrucijada. Atiborrada de expresiones, fecunda en giros y fraseos, fértil y dispuesta en la gestación de textos y discursos. Permeable, elástica con las mixturas. Terreno ideal para satisfacer curiosidades e inquietudes, para abonar el trabajo intelectual con los ejemplos que el tapiz regional nos ofrece y combinarlo con una generosa cuota de creatividad, de tal modo que otros tejedores se interesen y se unan a la gloriosa e infinita tarea de investigar, estudiar y enseñar gramática, nuestra gramática de uso con rigurosidad científica y con alegría ética.

BIBLIOGRAFÍA

Giammatteo Mabel y Albano Hilda (2009): *Lengua. Léxico, gramática y texto. Un enfoque para su enseñanza basado en estrategias múltiples*, Bs. As. Editorial Biblos

Camblong Ana M. (2003): “Palpitaciones cotidianas en el corazón del MERCOSUR”, en *Revista AQUENO N° 1*, Posadas, Editorial Universitaria: 3-6

Di Tullio Ángela (1997). *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*, Bs. As. Edicial

Lotman, Iury, *Cultura y explosión*, Gedisa Barcelona 1998.

----- *La Semiósfera II*, Madrid. Cátedra. 1998.

Menéndez Salvio Martín (2006): *¿Qué es una gramática textual?* Bs. As., Litera Ediciones.

Real Academia Española (2009): *Nueva gramática de la lengua española. (2 T)*, España, Espasa libros.

Wittgenstein, Ludwig (1975) *Tractatus Logico-Philosophicus*, 14ed. Madrid. Alianza Universidad [1a ed. 1929].

----- (1988) *Investigaciones Filosóficas*, Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM México, [1a ed. 1954].

NOTAS

¹ La Real Academia Española data del siglo XVIII (1713).

² Sobre la base de lo que se conoce como “el segundo Wittgenstein”.

LA IMAGEN AUSENTE. DOCUMENTALES AUDIOVISUALES, HUELLAS DEL PASADO Y RECURSOS DE RECONSTRUCCIÓN

Juan Pablo Cremonte

jpcremonte@gmail.com

Proyecto de investigación: Arte, tecnología y prácticas sociales. Los nuevos límites de los lenguajes audiovisuales

Director: Gustavo Aprea

Instituto del Desarrollo Humano – Universidad Nacional de General Sarmiento

Palabras clave

Documental – Memoria – Representación – Huellas – Indicios

Resumen

El presente trabajo se encuentra enmarcado en el plan de investigación “Arte, tecnología y prácticas sociales. Los nuevos límites de los lenguajes audiovisuales”, que dirige Gustavo Aprea en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. En dicho marco, y en continuidad del trabajo que venimos realizando sobre el uso de las imágenes para la reconstrucción del pasado reciente, presentamos este trabajo en el que nos interrogamos por los modos de reconstruir el pasado en los casos en los que la imagen central, la imagen esclarecedora no se hace presente, no se puede hacer texto. Esa ausencia favorece la aparición de una serie de recursos de reconstrucción de huellas que ya no establecen una relación de indicialidad física con el pasado como las imágenes analógicas del archivo sino que establecen otros regímenes de referencias y relaciones que aquí abordamos. Para trabajar estos temas analizamos tres textos en particular, *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2010), *Gorri* (Carmen Guarini, 2010) y *Awka liwen – Rebelde amanecer* (Osvaldo Bayer, Mariano Aiello y Kristina Hille) que operan del modo que describimos: recurren a

una multiplicidad de imágenes y recursos para reconstruir el pasado.

* * *

Introducción

Los documentales audiovisuales que reconstruyen el pasado en la Argentina se fueron construyendo a partir de la asociación a tradiciones y campos de acción diversos y externos. Allá en el pasado lejano, asociados al discurso político y militante de colectivos que *expresaban*, a través del audiovisual, ideas o argumentaciones que construían fuera de él (Cine de la Base, Cine de Liberación), esto implica que se trataba de argumentaciones que, si bien presentaban ciertas modalidades de intertextualidad o de juegos de referencias al cine moderno o a otros textos de la cultura contemporánea, se centraban en experiencias relativamente clásicas del discurso político. Esta referencia funcionó como una primera instancia de validación: en este periodo el documental se sostiene a partir de estas trayectorias relacionadas a experiencias concretas de organizaciones políticas, casi como organismos de propaganda de las mismas.¹ En este punto nos encontramos con un conjunto de documentales que se sostienen retóricamente sobre esquemas previos de la argumentación política: aún cuando parte de este conjunto perteneciera a textos de ficción o a entrevistas, el esquema dominante, la configuración general sigue siendo una argumentación política que puede adquirir la forma de una explicación pedagógica o de una alegoría de ficción con evidentes relaciones con casos reales contemporáneos.

Sin embargo, estas experiencias quedaron trucas con el advenimiento de la dictadura militar. Con el retorno de la democracia –o, mejor, con el anuncio de su retorno – se realiza la película que se constituyó como paradigmática del segmento: *La república perdida*. Aquel filme, como analizó Paola Margulis (2007) estableció un punto de referencia respecto del modo de construir la narración así como de los recursos que puso en obra para dicha construcción. Entonces, la imagen de archivo era el insumo excluyente del documental.²

Paralelamente, Carlos Echeverría comenzaba su trabajo documental en la Argentina con la –también emblemática– *Juan, como si nada hubiera sucedido* que, si bien utilizaba imágenes de archivo y documentos escritos para sostener la investigación que se llevaba adelante, su fuente central eran los testimonios recogidos y, también, el modo en que eran recogidos.³

La hegemonía documental de la imagen de archivo duró, incluso, para sostener una secuela del filme del que partimos (*La república perdida II*) que, con los recursos de la anterior, imagen de archivo y montaje pedagógico, concluyó lo que la anterior dejó suspendido. Sin embargo, la hegemonía de la imagen de archivo le fue dejando paso a los testimonios.

A partir de allí, las fuentes de los documentales audiovisuales se aproximaron a las de la historiografía convencional. Imágenes de archivo y testimonios se alternaban de acuerdo con objetos, estilos y géneros.

Entrados los '90, la explosión de la producción documental en la Argentina se desarrollaba favorecida por la nueva legislación, el abaratamiento de los equipos de producción y la proliferación de escuelas de cine.⁴ En este período, los documentales explotaron el recurso del testimonio como nunca antes, la imagen de archivo –entonces– era un soporte subsidiario de la narración dominante construida por los testimonios.⁵

El nuevo siglo encontró un conjunto documental amplio y diverso, incluso con salas de cine y productoras especializadas. En tanto que respecto de las imágenes utilizadas en los mismos esa diversidad de estilos y recursos también es reconocible. Es en este momento en el que los documentales comienzan a separarse, como tendencia estilística general, de la validación en la argumentación política o en las formas relativas a la historiografía profesional. Comenzaban a aparecer formas embrionarias de una validación estética propia.

No obstante, es necesario subrayar un elemento que influye externamente sobre la producción de documentales y muy especialmente sobre el uso de las imágenes de archivo. Se trata de la poca disponibilidad de imágenes y la ausencia de archivos sistemáticos y exhaustivos que ha sido largamente comentada y

señalada en el campo del análisis y la teoría. En efecto no existen archivos actualizados y sistemáticos y es una de las razones que explican su ausencia en los documentales, particularmente, en el segmento que reconstruye el terrorismo de Estado del pasado reciente. Precisamente, en ese período se magnifica otro de los problemas que acarrear en la Argentina: los procesos políticos signados por la censura que, sumados a la ausencia de políticas sistemáticas de conservación, diezmaron la disponibilidad de imágenes del pasado, al menos correspondientes a registros oficiales, públicos o semipúblicos. Por otra parte, y en un nivel de importancia inferior, también influye la ausencia de trabajos significativos respecto de usos documentales de imágenes privadas u hogareñas.⁶ La evidencia que es posible extraer de esta combinación de elementos es la inexistencia de un interés social en la disponibilidad de archivos audiovisuales completos, al menos hasta hace algunos años.⁷

De esta combinatoria de elementos, creemos, surge una tendencia a la validación de argumentos en los documentales audiovisuales que se separa de la polémica o de la explicación didáctica (dos tradiciones con importancia en el caso Argentino) y se aproximan a algo que podríamos llamar *validación estética*, aunque tenemos la sospecha de que excede esa denominación.

Lo que nos proponemos estudiar en este trabajo es cuáles son las imágenes que se utilizan en los documentales actuales y de qué modo se validan las mismas. Desde ya que no se trata de un simple traspaso de “documentalidades” de un lugar a otro. Dado que no es posible sostener que lo que antes se decía utilizando un fragmento fílmico de *Sucesos Argentinos* hoy se dice con una animación o con un *stop-motion* de *Playmoviles*. Es evidente que se trata de recursos que vienen a decir otras cosas: nos interesa saber, pues, cuáles son esas otras cosas y por qué ahora son decibles. Precisamente, este trabajo se trata de regímenes de lo decible: de transformaciones en el verosímil o, para mejor decir, de lo que hace falta para que algo sea verosímil.

Un mundo *imaginario*

Bill Nichols dice en alguna parte que los documentales son argumentaciones sobre algún aspecto del mundo histórico, incluyendo en “histórico” a las actualidades. Sin embargo, las actualidades cinematográficas y los noticieros de televisión no son documentales puesto que carecen de la toma de distancia necesaria para serlo (Aprea, 2006). Se trata, entonces, de argumentaciones. Tal como las argumentaciones escritas u orales clásicas, intentan persuadir a su destinatario respecto de algún tema tratado. Esta persuasión puede articularse en una escena más o menos asimétrica (mantiene un nivel de asimetría original, puesto que hay alguien que se dirige a otro que no puede responder por el mismo medio en el mismo momento) en la que el enunciador apela a diferentes recursos para arribar al éxito en esa persuasión.

En algún otro lugar nos referimos al modo en que la imagen de archivo funciona como fuente en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado, ya en aquel momento señalábamos que los regímenes de validación eran variados y heterogéneos. Si lo eran al interior de ese recurso en particular, ¿cómo no habrían de serlo con respecto a todos los tipos de imágenes utilizables en general? Fuera de esta obviedad, casi de esta proyección, sorprende la observación de lo variado y generalizado que es el uso de imágenes no-analógicas que presentan los documentales audiovisuales argentinos más recientes. En aquel texto también señalábamos la necesidad de pensar de algún modo algo que –a falta de un nombre mejor, que nos sigue faltando – llamábamos la “imagen-registro”, es decir las imágenes actuales (registradas y caracterizadas como correspondientes al presente de la enunciación) de lugares históricos que funcionan como rememoraciones espaciales de temporalidades perdidas o reencontradas.⁸ Pues bien, hemos redoblado el desafío: nos proponemos pensar todos los usos de las imágenes e intentar caracterizar qué sucede con esos usos respecto del estilo de época de los documentales actuales.

Resulta inevitable, pues, a esos fines, decir dos palabras respecto del estatuto de las imágenes. En tal sentido, mencionamos ya la diferencia entre la

imagen de archivo y la que no lo es. Hablamos también de la imagen analógica y la no-analógica. Pues bien, es inevitable volver, otra vez de nuevo, sobre los pasos de Jean Marie Schaeffer y su caracterización de la imagen fotográfica como signo icónico – indicial: icónico en tanto que mantiene una relación de semejanza con el objeto fotografiado e indicial en tanto que supone la necesaria copresencia física entre lo fotografiado y el objetivo de la cámara. Esta doble naturaleza sígnica, que es conocida por productores y público, constituye el *arche* –dice Schaeffer– y determina el estatuto social de la fotografía. Mario Carlón sostiene que es posible extender este planteo a todas las imágenes audiovisuales, al menos a aquellas que sean producidas de modo analógico, es decir, que supongan la necesidad de copresencia física de lo registrado con el objetivo de la cámara.⁹ Tenemos entonces aquí un primer estatuto de la imagen para el documental, el estatuto de la imagen analógica. Sobre este tipo de imagen en particular recae el uso de la imagen de archivo como huella del pasado, aunque no es el único uso posible de este tipo de imágenes, de hecho sus variantes son bastante grandes.¹⁰

Otro de los estatutos posibles, dijimos, es el de la llamada “imagen-registro” que puede ser –es un uso habitual en los documentales sobre los que aquí trabajamos – la imagen actual de un escenario históricamente simbólico en la que se teje un puente con el pasado a partir de la construcción de una continuidad espacial en el tiempo. En esta línea, la toma de testimonios que se presentan como originales en los documentales, como realizados especialmente para esos documentales, ocupan el mismo modo de registro: se trata de imágenes que se ubican en el presente de la enunciación, el testigo se presenta referenciado en lo que el documental define como el presente de su enunciación y que construyen una narración sobre el pasado. En ese punto coinciden con la imagen-registro que antes describíamos, imágenes ubicadas en una enunciación presente que refieren a un pasado reconstruido a partir del enunciado. En el caso de que se trate de testimonios repuestos desde otros textos audiovisuales, su estatuto cambia puesto que se trata ya de imágenes de archivo según la clasificación clásica de Paul Ricoeur (2000)

Un tercer grupo de imágenes lo constituyen las imágenes icónicas tales como dibujos, grabados, infografías o mapas, están incluidas en este conjunto las que presentan movimiento, como las animaciones, *stop-motion* o similares. Imágenes “de creación” que prescinden del componente probatorio pero asumen un cariz explicativo que les da entidad y valor.

Por último, nos encontramos con las imágenes analógicas que reconstruyen a través de segmentos de ficción episodios realistas. Llamaremos *ficcionalizaciones* a estas imágenes que –como es obvio– tampoco construyen un estatuto probatorio pero construyen un efecto empático, propio de las ficciones audiovisuales, que se sostiene por sí mismo y es acompañado por otras modalidades probatorias.

Sobre este catálogo de usos, que no pretende ser exhaustivo sino apenas identificar algunos usos convencionales, quisiéramos introducir el planteo de Mario Carlón (1993) en el que señala 3 modalidades de uso posibles para la imagen fotográfica: la imagen *testimonio* (la de la prensa), la imagen *prueba* (judicial) y la imagen *identificación* (la del retrato). No tenemos intención aquí de proyectar esos tres usos a las imágenes que presentamos más arriba, pero sí considerar las posibilidades que nos brinda. Sobre todo en el sentido de pensar si en el documental aparecen esos tres usos administrados de modos diferenciados a partir de estilos y la articulación con prácticas sociales diferentes. Una solución sencilla sería postular que las imágenes analógicas funcionan como pruebas de las argumentaciones de los documentales, acompañados por la fuerza empática de los testimonios y las demás imágenes funcionan complementando o ilustrando esas argumentaciones. Es una solución simplista que descartamos de plano, dado que el modo en que se validan las imágenes experimenta formas que escapan de esquematizaciones tan rígidas.

No obstante, el desafío que nos ponemos por delante es el de construir un esquema de interpretación que permita capturar el modo en que se usan las imágenes en los documentales y las transformaciones que se están produciendo en el momento actual. Para ello, presentamos a continuación un análisis de tres

documentales de realización reciente para examinar un momento específico de la producción documental en la Argentina.

Análisis

Rosa patria (Santiago Loza, 2008)

Este documental realiza una biografía de Jorge Perlongher, un artista, poeta, escritor y militante del naciente movimiento homosexual en la Argentina, en los primeros setentas. Se presenta como un relato colectivo en base a testimonios de distintas personas que lo conocieron o frecuentaron.

Luego de una introducción en la que varios de los testimoniados describen físicamente al personaje y dan algunas características de su personalidad, el documental establece una serie de hitos en la vida del protagonista, tales como el comienzo de sus publicaciones, su militancia política, su exilio o las internaciones. Estas puntuaciones presentan dos componentes, por un lado una voz en *off* anuncia el año y el suceso bisagra que marca esa etapa en la vida de Perlongher, mientras que por otro lado vemos a 2 o 3 personas efectuando una performance de ficción con una tematización visiblemente metafórica respecto de las actividades (especialmente centrado en las actividades) que ocuparon más espacio en la vida de Perlongher. Así, si se trata de un período en el que el poeta estuvo con problemas de salud vemos a un hombre de mediana edad, sentado en una silla de ruedas con suero en su brazo y escoltado por dos enfermeras. Luego de esta suerte de apertura de una etapa, los testimonios describen los acontecimientos centrales de la vida del protagonista particularmente respecto de vivencias compartidas con el protagonista. Si bien hay testimonios que aparecen en más ocasiones que otros, no se percibe una jerarquización o reparto de tareas entre los mismos. Sí tienen lugar ciertos espacios en los que se leen cartas, textos e incluso se interpretan textos teatrales de Perlongher. Estos testimoniados son identificados con su nombre y con el vínculo que tenían con el protagonista, a excepción de personas que lo conocieron circunstancialmente y que son identificados con su profesión.¹¹

El documental sobresale por la ausencia de imágenes de su protagonista: se construyen metáforas sobre las etapas de la vida del personaje que, por lo general, combinan espacialidad, tempralidad y acción: en qué país se encontraba, qué año era y qué actividad importante realizó allí. La continuidad del documental viene dada por los testimonios de las personas que lo conocieron en diversos ámbitos y la transformación de la producción artística en militancia política y social de Perlonguer. En ese sentido, hay una curiosa articulación entre imágenes, testimonios y textos manuscritos o mecanografiados de autoría de Perlonguer. No obstante, las imágenes que aparecen son en su gran mayoría fotos que muestran los testimoniantes y que forman parte de los testimonios, sólo en el final se muestra una imagen bastante difusa de Perlonguer.

El nivel enunciativo se presenta como una representación y revelación de una etapa desconocida del movimiento homosexual en la argentina a partir de la reconstrucción de una figura excluyente. La biografía de Perlonguer sirve como entrada a la historia de la historia del activismo homosexual en la Argentina. La multiplicidad de fuentes y la diversidad de formas documentales construyen un relato multidimensional a partir de las distintas dimensiones de la vida y la personalidad del protagonista. En este sentido, es interesante el modo directo en que los entrevistados describen la vida, la personalidad y hasta el aspecto físico del protagonista. Esto es importante dado que el documental enunciativamente construye una conexión ida y vuelta, de retroalimentación entre la vida personal y la obra artística del protagonista: para este documental la vida personal (incluso la vida íntima) de Perlonguer sirve para tematizar a un “fundador” del movimiento homosexual argentino.

Respecto del uso de las imágenes, parece igualar todos los elementos, poemas, cartas, artículos, fotos (pocas), testimonios (muy especialmente) y fragmentos de ficción. Hay una idea de relato colectivo en los testimonios que se proyecta hacia la multiplicidad de documentos que aportan a la construcción de Perlonguer. Dado que el personaje presenta una relación relativamente reconstruible entre vida-obra-militancia, para reconstruir su vida es necesario

utilizar todas las huellas que dejó, donde las imágenes indiciales no ocupan un lugar de trascendencia.

Gorri (Carmen Guarini, 2009)

Este documental realiza una biografía del artista plástico Carlos Gorriarena. Si bien el documental comienza a filmarse con el artista en vida, éste fallece al poco tiempo. Por lo tanto, el documental está centrado en la ausencia del protagonista.

La imagen ya no está ausente, como en el caso anterior, pero no hay confianza en ella. No basta la imagen de Gorri para reconstruirlo, es necesario recurrir a otros elementos para ello. Testimonios, cuadros, fotos y, finalmente, imágenes que construyen al personaje como un cruce entre arte, política y culto a la amistad.

La figura dominante es la sinécdoque: siempre se habla de Gorri lateralmente, de sus pinturas, de su pensamiento político, de sus amistades; pero nunca de sí mismo (es muy clara la oposición con *Rosa Patria* donde casi todo el relato pasa por descripciones sobre el personaje con muy pocos datos accesorios), incluso los fragmentos de las palabras de Gorri refieren a definiciones sobre su concepción del arte o sobre comentarios generales. Se presenta una narración indirecta: ninguno de los amigos se refiere a él directamente sino a algo que lleva a Gorri.

Por otra parte, en el nivel enunciativo hay una cierta desconfianza en la narración convencional para reconstruir a Gorri (esto es importante, no se reconstruye su carrera, ni su vida, ni su trayectoria, se reconstruye a Gorri), por ello se apela a un conjunto de elementos disponibles como los testimonios de quienes se formaron con él, de su esposa, los cuadros que componen su última retrospectiva, sus propias palabras en imágenes de archivo, y tomas de registro de la preparación de la retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta.

Se plantea un *racconto* de características del personaje a partir de todos estos elementos, se vislumbra una desconfianza en las reglas del relato

convencional por lo que puede tener de “condicionante” para lo biográfico.

En tanto que se construye enunciativamente como la transmisión de una experiencia de búsqueda, puede utilizar un protocolo de validación de la evidencia menos rígido. Ya que la argumentación no entrega una verdad cerrada y conclusiva puede colocar en pie de igualdad imágenes de naturaleza indicial con otras que carecen de esa característica y no realizar ninguna jerarquización entre ellas.

Awka liwen – Rebelde amanecer (Osvaldo Bayer, Mariano Aiello y Kristina Hille)

Este documental está centrado en la campaña del desierto, la propiedad de las tierras de los pueblos originarios y el sector agropecuario en la Argentina. Se trata de un documental mucho más convencional que los anteriores, presenta un relato en *on* (a cargo de Osvaldo Bayer), testimonios, entrevistas a expertos e imágenes/documentos de archivo. El documental está sostenido sobre la figura de Osvaldo Bayer como investigador: él es quien lleva adelante las acciones, establece las cadenas de relaciones y presenta las interpretaciones como las únicas moralmente aceptables, ni las únicas verdaderas, ni las únicas válidas: el eje de valoración es el límite moral de lo tolerable, para una sociedad democrática.

Con esa clave de lectura se realiza una permanente analogía entre la generación de 1880 y la junta militar de 1976. Decenas de montajes igualan o equiparan un proceso histórico con otro. La figura dominante es, precisamente, la analogía: lo que pasó antes, sigue pasando ahora y es igual, no hay diferencias de magnitud ni de contexto. De hecho, en más de una ocasión un proceso sirve para calificar al otro, es decir, la dictadura militar de 1976 es genocida porque se parece a la campaña del desierto y esta última, a su vez, es genocida porque se parece a la primera, bajo una relación de permanente circularidad.

Desde el punto de vista de los recursos que se ponen en obra, se presentan fotografías, litografías, grabados, dibujos, animación computada, imágenes audiovisuales de archivo en super 8, fragmentos del noticiario cinematográfico *Sucesos argentinos*, testimonios y registros actuales de lugares históricos.

La argumentación que realiza Osbaldo Bayer va encadenando los hechos como partes de un proceso general que comenzó con la llegada de los españoles a América y continúa actualmente con los atropellos que sufren los pueblos originarios o con las condiciones de pobreza en la que viven. En tal sentido, aparece solapadamente una proyección respecto de la descendencia de pueblos originarios que presentarían los sectores más desfavorecidos de la sociedad, identificados desde el punto de vista socio-demográfico con los asentamientos suburbanos y desde un punto de vista más simbólico-cultural con la tradición de los “cabecitas negras”. No obstante, los pasajes de un argumento a otro, que también son los pasajes de un motivo a otro, en ocasiones es motivada por un juego de palabras o una aparente relación libre de quien lleva adelante el relato – Bayer, en este caso – lo cual supone que la investigación mentada presenta características que la relacionan con la búsqueda ensayística y menos con la investigación histórica en sus formas más académicas.

Desde el punto de vista enunciativo el documental se presenta como una narración por parte de Osvaldo Bayer de una investigación que él realizó *antes* y que *ahora cuenta*. En ese sentido, todos los recursos *ilustran* la investigación de Bayer que no las necesita ni como pruebas, ni como ejemplos. Lo que vemos no es la investigación sino su presentación pedagógica, comprensible. En tal sentido, parece que el registro audiovisual no funciona como un lugar de construcción de las evidencias, ni de exposición de una búsqueda; sino que se trata de una herramienta para hacer más atractivo o comprensible un conjunto de “verdades” que están fuera de él y lo anteceden.

Palabras finales

En este conjunto de documentales analizados observamos cambios respecto de lo presentado respecto de los documentales que reconstruyen el pasado más convencionales. Por un lado, se confirma la apelación al testimonio como fuente privilegiada. Por el otro, persisten las imágenes de archivo (fijas y en movimiento) pero no son las privilegiadas, aparecen igualadas en la instancia de

la validación con los otros tipos de imágenes que no presentan indicialidad.

Aparecen nuevos tipos de imágenes, animaciones, ficcionalizaciones, dibujos, esquemas, tomas de registro actual en sitios históricos, registros de experiencias de investigación y búsqueda. Este cúmulo de imágenes novedosas nos llevan a cuestionar la aplicabilidad del concepto de huella documental (al menos en un sentido taxativo) de Ricoeur, como lo vinimos trabajando hasta ahora.

En efecto, en algunos de los usos de las imágenes que realizan estos documentales vemos un quiebre en la relación “imagen-indicio-prueba” que presentaban los documentales hasta ahora. Esto implica un cambio en la idea de documento que sostienen los documentales: un documento no necesariamente tiene que ser indicial y no todo indicio construye un documento por el simple hecho de ser tal.

Así, esta tendencia reconoce algunos antecedentes en la producción documental Argentina, particularmente en los años recientes, relativos a un conjunto de textos que se mueven entre la reflexividad –entendida como la exploración sobre las reglas de la representación– y la validación estética. En tal sentido, tanto los *stop-motion* con muñecos de Albertina Carri en *Los Rubios* (2003), las ficcionalizaciones de *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf y Lorena Muñoz (2003), en las que una actriz representa a la cantante de tangos Ada Falcón, o en las animaciones del film *Trelew*, de Mariana Arruti (2003) en los que se representa la reacción de la comunidad de Trelew ante la masacre a partir del encendido de luces en las casas de la ciudad. En estos tres casos –de los que hay muchos más, sólo quisimos señalar algunos emblemáticos a modo de ejemplo– se percibe ya una tendencia hacia el corrimiento del lugar convencional que ocupaban las imágenes. Aunque la ruptura no es completa, en los tres –cada uno a su manera– hay una búsqueda de documentalidad un poco más clásica, con las salvedades del caso respecto de *Los Rubios*.

En este trabajo, por su parte, hemos visto que documentales que tienen estructuras argumentales bien diferenciadas comparten algunas de las

características señaladas: se presentan sin relaciones jerárquicas evidentes imágenes que tienen estatutos de validez totalmente diferenciados. Puede leerse esta tendencia en base a 2 hipótesis: una es que el documental, como espacio institucional, adquirió la suficiente fortaleza y autonomía como para prescindir de la necesidad de demostrar la conexión física del texto con lo que se representa. Sin que se trate de un trabajo sobre historia del documental argentino no nos parece que sea este el caso. Otra hipótesis posible es que el lugar que ocupan las imágenes permita una validación *per se* por el simple hecho de constituirse como imágenes audiovisuales. En este sentido, una tendencia a las argumentaciones menos transparentes y más reflexivas o polémicas hace que dado que siempre se explicita, en mayor o menor medida, que se trata de una interpretación entre otras posibles y no de una verdad externa al texto basada en algún tipo de registro: entonces sí, es posible prescindir en parte de la imagen indicial.

Se aprecia una incipiente regularidad respecto del uso de las imágenes en ciertos documentales que, lejos de las historias generales o de las “grandes claves de lectura general” se dedican a la *exploración* en el pasado. Esta exploración puede tratarse de un ejercicio de reflexividad sobre los modos de acceder a ese pasado, de representarlo, de capturarlo; o con el relato de algún detalle o matiz irreconocido o desconocido de un episodio célebre. Estas imágenes son de muy diverso tipo y combinan estatutos de veracidad muy diferente, no obstante son usadas en pie de igualdad unas y otras; creemos que este rasgo podría constituir cierto estilo de época.

BIBLIOGRAFÍA

Aprea, Gustavo (2006) “Documentales y noticieros televisivos como formas de construcción de la memoria social” Ponencia para las Primera Jornada de Reflexión Audiovisual organizada por la Universidad Nacional de Quilmes realizadas el 31 de mayo y 1 de junio de 2006.

Aprea, Gustavo (2007) “Algunos criterios para analizar una historia de los

documentales audiovisuales” en Equipo UBACyT S135 Desde la Semiótica, Historia / s de los medios, Buenos Aires, ISBN 978 – 950 – 29. 0098 – 1

Aprea, Gustavo (2007) “Sobre algunos usos de los testimonios en el relato documental” en VI Bienal Iberoamericana de la comunicación: VI Bienal Iberoamericana de la Comunicación: Comunicación y poder. Movimientos sociales y medios en la consolidación de las democracias, Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba.

Aprea, Gustavo (2010) “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión”, en: Aprea, Gustavo (ed.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re – construcción del pasado*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Burke, Peter, (2001) Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Crítica, Barcelona.

Cremonte, Juan Pablo (2007) “El estilo de actuación pública de Néstor Kirchner” pp. 381-417, en: Rinesi, E., Nardacchione, G. y Vommaro, G., (ed.), Los lentes de Víctor Hugo. Transformaciones políticas y desafíos teóricos en la Argentina reciente, Buenos Aires: Prometeo Libros; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento. ISBN: 978-987-574-211-6.

Cremonte, Juan Pablo (2009) “Las críticas de los medios a la gestión de Néstor Kirchner”, pp. 181-196. En: Rinesi, E., Vommaro, G. y Muraca, M. (comps.) “Si este no es el pueblo...”. Hegemonía, populismo y democracia en Argentina, Los Polvorines: Instituto del Desarrollo Humano – UNGS e Instituto de Estudios y Capacitación – Federación Nacional de Docentes Universitarios, Colección Libros de la Universidad N° 29, ISBN: 978-987-630-042-1.

Cremonte, Juan Pablo (2010) “Cada cual atiende su juego. La construcción del conflicto entre el Gobierno Nacional y las entidades agropecuarias en *Clarín*, *La Nación* y *Página/12*”, en: Aronskind, Ricardo y Vommaro, Gabriel (2010) *Campos de batalla*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento e Imago Mundi. ISBN: 978-987-574-430-1.

Ferro, Marc (1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.

Margulis, Paola (2007) “La representación cinematográfica de las masas en Argentina durante la transición a la democracia (1982-1986)”, en VI Biental Iberoamericana de la Comunicación: Comunicación y poder. Movimientos sociales y medios en la consolidación de las democracias, Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba.

Margulis Paola (2010) “Imágenes de una narración no autorizada. Un análisis del film Juan, como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría”, en: Aprea, Gustavo (ed.) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re – construcción del pasado*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Metz, Christian (1975): “El decir y lo dicho: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en: AA. VV. *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo

Nichols, Bill (1996) *La representación de la realidad*, Paidós: Barcelona.

Nichols, Bill, (2001) *Introduction to documentary*, Indiana University Press.

Ricœur, Paul, (2000) *La memoria, la historia y el olvido*, Siglo XXI, Madrid.

Rosenstone, Robert (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.

Schaeffer, Jean Marie (1993) *La imagen precaria*, Cátedra, Madrid.

Steimberg, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

Verón, Eliseo (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.

Verón, Eliseo (1987): *Construir el acontecimiento*. Editorial Gedisa. Buenos Aires

Verón Eliseo (1996): *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Editorial Gedisa, Barcelona.

NOTAS

1 Respecto de Cine de la Base, Raymundo Gleyzer manifestó que se trataba del “brazo cinematográfico” del PRT. En alusión (otra vez, juego de referencias al campo de lo político y la tradición de las izquierdas) a la mentada cuestión del “cine como arma” revolucionaria, de cambio social, etc. Respecto del grupo Cine Liberación, las referencias hacia el peronismo si bien son más que explícitas en relación a las entrevistas filmadas con el propio Juan Perón, aunque sus relaciones con otras organizaciones al interior del peronismo son menos formales.

2 En este segmento, omitimos hitos fundamentales de la historia del documental en Argentina como las obras de Jorge Prelorán y Fernando Birri. No obstante, sólo quisimos identificar algunos puntos nucleares fundamentales, más que realizar una historia de la producción documental

Argentina.

3 Una vez más, nos remitimos a Paola Margulis y su imprescindible trabajo sobre Carlos Echeverría: Margulis, Paola (2010).

4 Gustavo Aprea (2007, 2010) señala estos tres elementos como claves en el aumento exponencial de la producción documental. Con la particularidad que el último de los elementos señalados –la proliferación y consolidación de las escuelas de cine – no sólo provee una nueva generación de realizadores, sino también garantiza un público para estas producciones que, al propio tiempo, diversificaron sus espacios de proyección y distribución.

5 Para un panorama detallado de esta etapa, vease: Aprea, Gustavo, 2007, 2010.

⁶ En este segmento pueden mencionarse varios casos emblemático de documentales realizados en el exterior donde está práctica constituye prácticamente la totalidad del material presentado. El caso más conocido quizás sea *Tarnation*, en el que los registros pasados y presentes se intercalan. Caso similar es el de *Capturando a los Friendman* en el que los registros de la familia se intercalan con testimonios de miembros de la propia familia y funcionarios judiciales. Quizás un documental argentino que ejerce un uso intenso de imágenes generadas de modo casero sea *M*, de Nicolás Primidera (2006) que reconstruye la figura de su madre a partir de las imágenes audiovisuales familiares que aún conserva. Un caso en que se construye el texto con imágenes caseras para contar la propia historia –o la historia familiar – es *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2007)

⁷ En los últimos años la tendencia parece revertirse. Desde hace por lo menos 5 años la cuestión de la necesidad de una institución que acopie y sistematice los filmes del cine argentino. Por su parte, parece ser imposible sostener un programa de no-ficción en la televisión de aire sin utilizar una cantidad de imágenes de archivo (coyuntural-reciente o directamente del pasado más lejano), dado que cualquier programa del segmento, no-ficcional o bien presenta un segmento específico de repetición de imágenes del pasado o bien las integra a la presentación de contenidos de modo transversal en su emisión. Sumado a esto, como tendencia general, se vislumbra un aumento de la importancia de la palabra pública en todas sus expresiones, para cuyo control y seguimiento los archivos ocupan un lugar central, hemos trabajado tangencialmente el tema de la importancia de la palabra pública y su lugar en los procesos de comunicación política en Cremonte, Juan Pablo (2007, 2009, 2010)

8 Sólo por mencionar un par de casos ilustrativos: la conversación entre Felipe Pigna y Mario Pergolini en la costa de Quilmes, recordando el desembarco inglés en las invasiones de 1806 (*Algo habrán hecho por la historia argentina I, 4 Cabezas*, 2004) o el testimonio del militante peronista en la entrada del edificio de obras públicas respecto de los bombardeos de 1955 (*Maten a Perón*, Fernando Musante, 2002).

9 Desde hace algunos años es posible el registro digital de las imágenes y, asociado a ello, la posibilidad de retoque, modificación o generación de imágenes digitales que modifiquen lo registrado o que creen imágenes no registradas físicamente. No obstante, el público sigue reconociendo en las imágenes la propiedad de ser un registro de la realidad. Por su parte, prácticamente no hay casos en los que se *finja* que imágenes digitales sean analógicas y en todos esos casos es evidente (se lo hace evidente) que se trata de imágenes generadas artificialmente. Quizás uno de los primeros filmes en realizar esto haya sido *Trelew* (Mariana Arruti, 2004)

10 Hemos desarrollado esta idea en: Cremonte, 2010.

¹¹ Tal es el caso de Juan José Sebreli quien es identificado como “Sociólogo”.

SOBRE UN OBJETO NO-CONSTITUIDO: LA CRÍTICA DE MEDIOS

María Fernanda Cappa

mariafernandacappa@gmail.com

Ulises Cremonte

ulicremonte@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Crítica y discursividad: la interfaz mediática

Director: Gastón Cingolani

IUNA.

Palabras clave

Crítica – medios – discursividad – objeto – metodología – meta-discurso

Resumen

Hemos encarado nuestra investigación orientada por un objeto socialmente no-constituido: la crítica de medios. La existencia de este objeto es verosímil; pero a la hora de fijar su correspondencia con productos empíricos de la discursividad mediática, todo se complica. Se discuten aquí aspectos fundamentales de las estrategias epistemológicas y metodológicas para un análisis semiótico de ciertos emergentes del sistema medios.

* * *

Para contar con una definición operativa de crítica habría que comenzar señalando que dentro del complejo dispositivo al que suele aludirse como “la crítica”, hay que distinguir, al menos: los discursos críticos, la crítica como género y la crítica como *institución*, en tanto una cierta posición enunciativa. Es útil aquí recuperar una primera distinción, propuesta por Gastón Cingolani: “la crítica

como *institución* (conjunto de operaciones a la que se remite para identificar series de prácticas, funcionamientos y sus regulaciones) y como *textualidad* (cómo género u otro conjunto textual más o menos identificable)” (Cingolani 2007: 1)

Habría además una suerte de *operación* crítica (Verón 2004) que recorre una discursividad más amplia (con diferentes formas de referencialidad, intertextualidad o metatextualidad de textos y objetos culturales diversos)” A la crítica como institución y como género se le exige, al menos, tres operaciones: observación, referenciación, evaluación (Cingolani 2008).

La pregunta sobre los vínculos entre crítica y medios de comunicación implica un necesario desglose de los conceptos implicados. Es fundamental, en primer lugar, señalar que no es suficientemente claro hablar de crítica mediática, porque las particulares relaciones de la crítica con la mediación y la mediatización son constitutivas de su funcionamiento, más que una característica puntual de un determinado tipo de crítica.

Habría que apuntar, entonces, la diferencia entre mediación y mediatización. Propone Verón:

la mediatización de la sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones. Y lo que se comienza a sospechar es que los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un “real” al que copian más o menos correctamente, sino más bien dispositivos de producción de sentido. (Verón 2001: 14).

Esto implica la transformación de instituciones, representaciones y prácticas sociales, que adquieren un nuevo modo de funcionamiento en su articulación con los medios de comunicación.

Toda crítica es mediática: la crítica sobre textos u objetos culturales es asequible a través de alguna forma particular de mediación. Es tanto un género del sistema mediático como un dispositivo de mediación en la experiencia de expectación. Es impensable el universo de la crítica sin su articulación con los medios masivos de

comunicación (exceptuando quizá algunas formas de la crítica académica). El hecho de que la crítica esté articulada de modo paradigmático con el funcionamiento de los medios permite pensar a las instituciones, los discursos y las prácticas de la crítica como un particular caso de los fenómenos de mediatización.

Esta centralidad de la crítica en la experiencia de la sociedad mediatizada contemporánea puede pensarse apelando de manera esquemática a la teoría de los sistemas de Luhman. Para él, en el fundamento de los sistemas sociales se encuentra la comunicación como operación constitutiva de la autopoiesis del sistema. De allí el lugar central de los medios masivos de comunicación en las operaciones por las que el sistema se reproduce y se diferencia del entorno, construyendo de ese modo un “real” social sobre sí mismos y sobre el mundo.

El quehacer de los media ya no se verá solamente como consecuencia de operaciones, sino como secuencia de observaciones. O todavía con más exactitud: secuencia de operaciones que observan (...) Para el segundo entendimiento, el de lo que aparece como realidad en los medios, es necesario introducir un observador de segundo orden, un observador de los observadores. (Luhman 2007: 6).

La crítica como operación mediatizada pone en escena su propio funcionamiento como dispositivo de observación de segundo orden y, aún más, la crítica que se ocupa específicamente de los medios constituye un observador de un observador de segundo orden. Cuando el dispositivo de observación se asienta visiblemente en el mismo sistema empieza a advertirse de modo más claro como un caso particular de *autorreferencia*, como vienen siendo algunos fenómenos enunciativos metadiscursivos como “el periodismo de periodistas” o la “televisión sobre televisión”.

Cuando hablamos de crítica de medios pensando ya específicamente en los casos en que ésta se ocupa puntualmente de los medios de comunicación, aún falta despejar tres alternativas, según sea el objeto de la crítica:

- el funcionamiento de los medios de comunicación en tanto tales (como fenómenos sociales),
- los discursos mediáticos en tanto tales (como discursos sociales) o
- el modo en que tales discursos mediáticos procesan la “realidad” extra-mediática.

La profusa experiencia de los programas “de archivo” (también llamados autorreferenciales o metatelevisivos) permite pensar en un modo particular en que se manifiesta la crítica de discursos mediáticos que vale la pena analizar, dada su centralidad en la grilla televisiva actual. Pero sobre el conjunto de ellos hace falta definir si están atravesados constitutivamente por una operación crítica y si el objeto de esta son los discursos como tales o los acontecimientos que esos discursos re-construyen, es decir, si se constituyen como dispositivos de observación de discursos o de acontecimientos.

Habría que establecer, inicialmente, una primera distinción, dado la profusa utilización del recurso, entre los programas que incluyen al archivo como fragmento y aquellos en los que su uso es constitutivo de la estructura general. Los primeros, como “las perlititas de Susana” o el funcionamiento de anclaje de un conflicto a través del tape en los programas de espectáculos no escapan del fenómeno de reconocimiento. De los segundos, vinculados con algún tipo de operación metadiscursiva, vale ocuparse con más detalle.

Vale mencionar como pionero un programa de crítica de la televisión conducido en 1985 Hugo Paredero y Horacio del Prado llamado *Nos estamos viendo*, pero que contaba con el impedimento legal de emitir fragmentos de material televisivo. Uno de los primeros programas en incluir fragmentos de otros programas televisivos fue *La noticia rebelde* (1986); también vale mencionar a *Siglo XX Cambalache* (1991) y a *Parece que fue ayer* (1992), aunque ambos tenían por objeto el recuerdo de acontecimientos y el material audiovisual recuperado tenía valor de documento histórico. Ya en 1994, *Perdona Nuestros*

Pecados- PNP surge como el primer antecedente directo de esta operatoria como hoy la conocemos. Vale la pena aclarar que los recordados videos de *Las patas de la mentira*, de Miguel Rodríguez Arias, tienen su primera versión televisiva en 1996.

Sobre la amplia variedad de programas “de archivo” puede intentarse una clasificación a partir de dos variables: el tipo de intertextualidad que gestionan y el tipo de operación que efectúan sobre el material recuperado.

Para la primera variable, resulta útil recuperar los tipos de *transtextualidad* propuestos por Genette: *intertextualidad* (la presencia de un texto en otro), *paratextualidad* (vínculo de un texto con sus paratextos, recuperando la propuesta de Oscar Traversa sobre el “film no fílmico” pensada aquí como “televisión no televisiva”), *metatextualidad* (“es la relación - generalmente denominada comentario- que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso; en el límite de nombrarlo”. (Genette, 1989: 10). Finalmente, cabría pensar al conjunto de programas como puesta en escena enunciativa de *hipertextualidad*, en tanto “televisión en segundo grado”.

Para la segunda variable, siguiendo el modelo propuesto en Cingolani 2008, distinguir entre operaciones de *agenda* (“la construcción de entidades y la consecuencia del espacio discursivo que alberga esas entidades”), memoria (como herramienta de referenciación y recursividad) y *opinión colectiva* (“de acuerdo al esquema de Livet, la opinión colectiva es la que se caracteriza por un conjunto de marcadores enunciativos que construyen una toma-a- cargo de la opinión no-universal y no-personal”). En esta última podría ubicarse una operación crítica como instancia de valoración “mediatizada e institucionalizada”.

Los programas “de archivo” podrían clasificarse de acuerdo con la operatoria sobre la transtextualidad privilegiada:

- Paratextualidad - Memoria: *Perdona Nuestros Pecados-PNP*, *De lo nuestro lo peor (y lo mejor)* (2007- ... Canal 13), *Nosotros también nos equivocamos* (2007-2008 Telefé).
- Paratextualidad – Agenda: el “detrás de escena”, con la construcción de un efecto de sentido de espontaneidad con el uso de cámara en mano y un tipo de plano desprolijo. El archivo de lo aparentemente no previsto como televisivo (aunque es la razón de ser de alguno de los programas satélites).
- Intertextualidad - Memoria: *Lo mejor de la tele* (1995 Telefé), *REC* (2002 Canal 9), *-Vale la pena* (2002-2005, 2009 Telefé), *Ayer te ví* (2005 Canal 9), *Archivos de América* (2007 América), *Volverte a ver* (Volver), *Rescate emotivo* (2003 Canal 13), *El podio de la tv* (2004 – 2005 – Canal 13), *Aunque usted no lo viera* (2004 -2005 – Telefe), *-América Top Ten* (2005 - 2009 América), *Ran 15* (2006 - 2009 América).
- Intertextualidad – Agenda: *RSM-El resumen de los medios* (2005-... América), *Indomables/Duro de domar* (2001- ...), *Bendita TV* (2006 - ... Canal 9), *7 en 1* (2007-... América), *Zapping* (2007- ... Telefé), *Demoliendo teles* (2010 Canal 13). Es también la operatoria de los programas de espectáculos y programas satélites de *Showmatch* y *Gran Hermano*.
- Intertextualidad - Crítica: *TVR-Televisión Registrada* (1999-...), *6-7-8* (2009- ... Canal 7).
- Metatextualidad – Crítica: Vale aclarar, en primera instancia, que representa un espacio marginal en la programación televisiva, en tanto reflexión/ crítica de medios en sentido pleno. Es más frecuente que pueda darse como operación al interior de algún programa que como propuesta de género, a la que corresponderían programas como *En el medio*, actualmente en canal Encuentro; *El lugar del medio*, conducido por Aldana Duhalde en Canal 7; *Maestros de TV*, conducido por Jorge Maestro, en Canal 7 y Canal (a), *Horizontal Vertical*, conducido por Carlos Polimeni en América o algunas temporadas de *Yo amo a la TV*. A

esta clase pertenece la primera etapa de *Gran Hermano El debate*, aunque con el correr del tiempo quedó instalado en Intertextualidad- Crítica, Intertextualidad- Agenda o incluso Paratextualidad – Memoria/Agenda.

El caso de *TVR* es interesante porque en distintos momentos acentúa diferentes operaciones. La agenda es por supuesto constitutiva del formato, pero su aporte diferencial suele ser el material de archivo que permite la referenciación y la comparación que, por lo tanto, habilita el espacio de crítica. Ni *Zapping* ni *Demoliendo teles*, sus directos competidores, retoman ese procedimiento con la misma regularidad, asentándose de modo más claro en el tipo de Intertextualidad-Agenda. Hay que aclarar que como “El primer noticiero de la televisión” no siempre su objeto es la televisión, sino que suele ser el modo en que la televisión se ocupa de procesar una cierta realidad extra-televisiva (aunque se trate de acontecimientos que deban su existencia a la propia televisión).

6-7-8, a la vez causa y consecuencia de la actual puesta en escena del cuestionamiento al sistema de medios “tradicionales” como constructores de lo “real social” es quién termina constituyéndose como caso paradigmático de un abordaje crítico de la intertextualidad que retoma en tanto discursividad mediática (no sólo televisiva).

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1964) “¿Qué es la crítica?” y “Literatura y significación”, en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 345-376.

Besteiro, J. (2008) “Los programas “autorreferenciales”: cuando el uso de archivos audiovisuales construye memoria, recuerdo y crítica de la televisión en la televisión. Un enfoque desde la semiótica”. Tesina de Grado- Inédita.

Cingolani, G. (2006) “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18. La Plata. 175-183.

(2007) “Crítica de medios: aproximaciones a la discursividad 'intra-mediática'”, presentado en XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRH – Rosario.

(2010) "Crítica de medios": agenda, memoria y opinión colectiva”, en *Revista Figuraciones. Teoría y crítica de artes*. Nº 7. IUNA.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Luhman, N. (2007) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos [1996]

Verón, E. (2001) *Espacios mentales. Efectos de agenda 2*. Barcelona, Gedisa.

-(2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.

MEDIACIONES BIOGRÁFICAS EN LA NARRATIVA DE MISIONES -CONTIGÜIDADES DE CIERTOS AGENCIAMIENTOS DE ENUNCIACIÓN-

Guillermo Enrique Cribb Libardi

guillermo.cribb@gmail.com

Proyecto de investigación: Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años noventa a la actualidad

Directora: Silvia Ferrari de Zink

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Agenciamientos de enunciación – Argumentación contextual – Intenciones comunicativas – Pragmática – Autor implícito.

Resumen

[Objetivo] Poner en valor las argumentaciones contextuales autobiográficas, en la narrativa de tres autores de Misiones, a través de su performance argumentativa en cuatro cuentos.

[Hipótesis] Desde una perspectiva pragmática, el origen del significado del discurso ha de encontrarse en el autor implícito, en sus intenciones cifradas, a semejanza de lo que sucede en la inferencia comunicativa cotidiana.

[Metodología] La búsqueda del significado previsto consiste en la reconstrucción del significado del hablante, en la recuperación del significado de autor y/o de lo que quiso hacer con su discurso.

[Resultados] Recuperación del rol de las situaciones estereotipadas entretejidas con la materia narrativa, en la producción de sentidos socialmente significativos. Para esta presentación, seleccionamos un cuento de cada autor.

Introducción

El enunciador adopta, a partir de la conjetura que realiza sobre su auditorio potencial y en cada instancia comunicativa, un conjunto de convenciones cognitivas para *hacer saber* cuáles son sus *intenciones comunicativas* - procedimiento pragmático-: base contextual común y contexto del enunciador. El crítico anexa su propio contexto ilustrado y se permite elicitarse el discurso literario, presuponiendo a su 'autor modelo'. En síntesis, en este abordaje literario abreviado confrontamos: al lector implícito, pergeñado por el autor; al autor implícito (Booth, 1974), bosquejado por el lector; y al modelo de *argumentación contextual*, que adquiere matices singulares en cada región, pero que se sustenta en una base de conocimiento universal; esta es la configuración básica del agenciamiento colectivo de enunciación. Estas referencias son bifrontes, están en la zona de frontera entre la realidad y la fantasía y allí se vuelven operativas; esta dualidad inseparable se presenta a sí misma como una estructura de doble significado, como un símil de lo onírico; esto implica que siempre hay un significado manifiesto anunciando uno latente, que puede obtenerse volteando al ostensible.

Como intento demostrar a continuación, la *argumentación contextual biográfica* articula diversos modos de enunciación con la manipulación de la materia narrativa, en un proceso poiético no exento de tensiones. Lo narrado resulta en un acontecimiento comunicativo potencial, porque materializa en un texto un sinfín de subjetividades a través de un proceso de rememoración, con el objeto de ponerlas en relación con otra configuración discursiva. Este discurso escenificado, hecho espectáculo, recién adquiere la completud de su estado en el contexto de actuación, en la instancia de la lectura -en cada una de las lecturas-, cuando el lector se vincula al mismo y ejerce su propio rol en la representación.

Esta estrategia discursiva y este abordaje interpretativo establecen una relación quiasmática; la función autor enlaza en el haz una anécdota con propósitos diegéticos, pero en el envés, lo expuesto opera con intenciones

extradieéticas; desde el lector, en el haz se repone la retórica autorial; en el envés, se argumenta la interpretación.

Metodología

Para poder comprender cómo funciona el fenómeno de la argumentación narrativa, hemos intentado reponer el proyecto cognitivo al cual nos enfrentábamos; con este propósito, fueron pertinentes estos interrogantes: ¿cuál es el desenlace, qué indicios están presentes, cuál es la relación entre estos elementos?; como también: ¿cuál es el propósito diegético –primer nivel de significación- y cuál es su segunda intención?; incluso, en muchos casos, fue posible reconocer una tercera intención: una ostentación de los artilugios de modelización estética. Al proceso de elicitación que intentó responder a estas preguntas denominamos *reconstrucción argumentativa*. Su propósito fue producir una serie de frases asertivas que representaran al esquema del argumento, explicitando lo que aparecía implícito y clarificando lo que se presentaba ambiguo.

La reconstrucción de la argumentación (auto)biográfica se realizó en tres fases. En la **primera**, se colectaron atributos basados en historias de vida y lugares con historia, enlazados con aspectos gramaticales y narrativos: Alter ego, Persona gramatical, Roles dramáticos, Contexto ficcional, Fábula, Tópico, Argumento y fundamentos, Tesis y Referencias xeno-biográficas.

En la **segunda** fase, se reunieron frases que pudieran dar cuenta de la argumentación (auto)biográfica del texto en cuestión, desde de un proceso mnemónico, y se las dispuso contiguamente, para construir el andarivel semiótico. El requisito indispensable para la suficiencia del texto recortado fue recomponer una estructura de significación abierta, que conectara cada fragmento con otros similares, involucrándolos en una corriente discursiva:

- ❖ Su contenido debía ser relevante, aunque quizás insuficiente. La atomización es una característica muy habitual, dado que los narradores

multiplican los puntos de contacto con el resto del texto, para favorecer el ‘diálogo’ con los destinatarios con la mediación contextual.

❖ Su contenido debía ser pertinente, es decir, no estar a contramano con los significados previstos por el autor.

En la **tercera**, se repusieron los argumentos del autor (con sus premisas) y se los tensionó con la fábula, a suerte y verdad. De este modo se pudo reponer la/s tesis autorial/es y, habitualmente, las intenciones extradiegéticas.

Material

La lectura superficial de un cuento permite intuir la presencia de fragmentos textuales memorialistas; ello no es suficiente para atribuirles la doble intención discursiva, pero resulta útil para seleccionar unas cuantas producciones de un determinado autor. A los fines de este abordaje, cada libro fue considerado un *escenario* -plataforma discursiva- y cada cuento, una *instancia* -acontecimiento potencial de representación-.

Para el análisis hemos utilizado cuatro instancias del libro de Ramón Ayala “Cuentos de Tierra Roja”, publicado por la Editorial Universitaria de la UNaM; cuatro de la antología de Isidoro Lewicky “Botones y Moños”, publicada por la Subsecretaría de Cultura de Misiones; y cuatro más del libro de Olga Zamboni “Veinte cuentos en busca de un paraguas”, publicado por Editorial Vinciguerra.

Análisis discursivo (presentación abreviada)

“El dueño de los pájaros” en *Cuentos de Tierra Roja*¹

El tópico del gato encerrado, bajo la forma del engaño o del ocultamiento de algo más importante, domina la visión de los cazadores de pájaros. Los pajarillos abatidos habían sido ocultados por Ramón, pero la explicación mítica de la desaparición no convence al cabecilla. Más allá de la expresión singular en este relato, esto es una manifestación de una desconfianza visceral a toda fuente de autoridad, y es una expresión del sentido contra-institucional que es propio de la

posmodernidad. Por otra parte, el narrador representa al imaginario social defensor del orden natural (al menos, en el ámbito selvático).

En esta instancia, el argumento ‘racional’ de los cazadores es contrapuesto al argumento ‘afectivo’ del alter ego, que busca suscitar miedo en los receptores, quien llega a quejarse por lo inefectivo de su pedagogía. La contra-argumentación ataca frontalmente al mito, pero es un tiro por elevación al enunciador principal; visto así, es una falacia genética, un argumento paralógico que busca denostar al oponente por ciertas características personales; es un cuestionamiento, no una verdadera argumentación. El narrador evoca el suceso desde la vertiente plástica del autor, que pinta todo el paisaje con su verba, menos a las malogradas aves.

El ámbito no es casual. Es una doble frontera (agua/tierra, Argentina/Brasil), que remeda a las que se ponen en juego en el cuento que contiene a otro ‘cuento’; facilita el desenlace dramático que es un doble desdoblamiento, permite el ingreso de la realidad mítica dentro de la ficcional y da lugar a la recuperación de la función social del mito, enunciado formalmente por el narrador. Por ello, Ramón siente crecer algo en su pecho; probablemente, la germinación de las nuevas semillas de hombres más respetuosos de la naturaleza; además, un gozo velado por haber producido, gracias al cuento, un incremento de su posicionamiento social.

“Isolda” en Botones y moños²

En este caso, el argumento biográfico abre la narración. La referencia al amigo Bernad resulta necesaria a la fábula y funge como dedicatoria. El golpe de efecto es preparado psicológicamente desde ‘el pequeño fascista’ que manifiesta el protagonista, en un exabrupto con su amigo profesor. Al final, allí estaba el otro, su símil en algún aspecto, su antagonista en el otro, en relación a la II Guerra Mundial.

El enfrentamiento con el otro, tan ficcional como un cuento, es una metáfora del espejo; el fascista más temido es aquel que supimos imaginar. Por ello, la apertura del portal permite ‘ver’ a nuestro peor enemigo.

La ironía del relato, donde el narrador se mofa del ‘judaísmo’ de algunos, admite una lectura social, en la cual el autor queda bien posicionado; sostiene una crítica frontal al sionismo, que se ampara con el miedo y la ‘conspiración’ antisemita para justificar otros racismos (anti-ario, anti-palestino, anti-musulmán); es su manera de decir que los racistas están tan calificados para luchar contra el racismo como los pirómanos lo están para luchar contra el fuego.

“Enamorarse” en Veinte cuentos en busca de un paraguas³

El recuerdo, ubicable en el 6º grado (terminal de la educación primaria de aquellos tiempos), da pie para el relato. El alter ego se desplaza a la 3ª persona, contrapuntísticamente, con seudónimos: Lala/Mely, madre de Lala/madre de Mely, papá de Lala/no-papá de Mely. Aparece un tercero, el que ‘muestra’ la discordia: Ino, de 5º grado. La inexperiencia de Lala, en lo relativo a la sexualidad, presagia el final; sin embargo, con la puntillosidad de un relato policial, el lector es conminado a conocer cada uno de los indicios que se han bordado en el texto.

La enunciación alterada facilita la verbalización de la subjetividad y oficia de paraguas para el corazón roto. Permite, además, un distanciamiento significativo de ese dolor y lo diluye, como si fuera ajeno.

La referencia a otras ficciones -el folletín nacional y la novela radial vespertina-, completan la contextualización de aquel mundo infantil, de cuando la avispa ‘se hizo cargo de la araña’, dejando sola a la pobre mosquita, enredada aún en la telaraña de la fantasía.

Conclusiones preliminares

Los acontecimientos vitales de cada persona -almacenados en la memoria, pero interactuando con el imaginario social-, son la base mental que se requiere para dar cuenta de los actos de habla y de la cognición del mundo, a través de relatos de vida que funcionan como una representación lingüística del accionar humano, a la manera de una mirada reflexiva sobre actuaciones ya realizadas; son

versionadas por el enunciador en cada instancia discursiva, con intención retórica, ya que poseen una relevancia social situada.

Los textos de la cultura -orales, escritos, multimediales- contienen argumentaciones contextuales, que cifran distintas formas de praxis social vinculada a los acontecimientos. Su incorporación en los textos es intencional y pretende modelar la cognición social vigente.

Cualquier discurso, si está mutilado de su contexto, es sólo texto; queda privado de su clave de interpretación y representación, resulta engañoso y/o vacío de significado. El conocimiento, en sentido amplio, es un saber discursivo; su composición se articula con mira a ciertos fines, dirigida a determinadas audiencias, bajo las reglas de la enunciación retórica. Sin embargo, su inclusión se realiza veladamente, porque conlleva, además, propósitos extradiegéticos.

Las argumentaciones contextuales, entonces, como estructuras de significación, son expresiones textuales que contienen reseñas del contexto de producción y facilitan su decodificación discursiva. Por ello es útil reconstruirlo, a pesar de su dispersión textual.

Al parecer, las historias de vida evolucionan por capas como sustratos magmáticos, sujetas a diversas presiones de la vida cotidiana. A diversa profundidad, a partir de núcleos de significación personal, en el interior de filones de auto-justificación que rellenan fracturas de sentido, se originan ***geodas semióticas***. Son condensaciones huecas, espacios discretos de *afectos y perceptos* (Deleuze, 1989), de paredes tapizadas de micro-discursos cristalizados, cuyos vértices automorfos apuntan hacia un centro vacío. Este formato cobra sentido recién cuando es expuesto -desplegado, diseminado, agenciado- en un discurso social, por alguien que toma la palabra y la enriquece subrepticamente con una anécdota o símil. El enunciador literario decide llevarlas a la superficie, las rompe y engarza en un discurso ficcional, enajenándolas; la revaloración de estas gemas, a partir de la actividad lectora de sus destinatarios, permite atisbar otra historia. Cuando el género textual es manifiestamente biográfico (hagiografía, biografía,

auto-biografía, memorias, anécdota, por citar algunos), su recuperación es sencilla porque se encuentran en el primer nivel de significación.

Sin embargo, la argumentación contextual biográfica en una narración supone una valoración de determinados sucesos vitales y busca apelar a la subjetividad del destinatario discursivo; pero dice algo más. Cuando el enunciador incorpora cuestiones anecdóticas ajenas, testimoniándolas, es porque selecciona determinados puntos de vista que resultan relevantes para su narración, con la pretensión de modular a su auditorio virtual. Empero, si decide articular la materia narrativa con enclaves históricos personales -o simula que lo son-, es porque está privilegiando su propio punto de vista e intenta convencer con ello a sus destinatarios. Ocurre también, como hemos visto, la disimulación retórica: un (seudo)ocultamiento de un aspecto propio, haciéndolo parecer ajeno. Estas estrategias, de todas maneras, incrustan estereotipos singulares en el discurso, disponiéndolos para su resignificación.

La mediación autobiográfica de estos autores propone una semiosis situada -desde sus historias de vida y sus espacios vividos-, de cómo son representados esos espacios vitales, cómo son pensados, imaginados y qué significados les otorgan. Las situaciones estereotipadas de cada enclave sociocultural son unas de las claves para la deconstrucción de un determinado texto, aunque sólo conozcamos algunos fragmentos. Por lo tanto, el conocimiento del contexto discursivo de la enunciación de una obra, vinculado críticamente con los argumentos biográficos hallables por el investigador, facilita la concreción de una Crítica Cultural Situada (etnocentrada, en sentido rortyano).

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (1982) [1979] *El problema de los géneros discursivos*. En “Estética de la creación verbal”. México: Siglo XXI.
- Booth, W. (1974) [1961] *Retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch.
- Deleuze, G. (1989) *La lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós.

Eco, U. (1981) [1979] *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

Pozuelo Yvancos, J. M. - *Retórica y Narrativa: La Narratio*. Universidad de Murcia, en e-spacio.uned.es.

NOTAS

¹ Es un libro de cuentos de Ramón Ayala, de la Colección Arribeños de la Editorial Universitaria (1996). Contiene nueve producciones, distribuidas en 106 páginas.

Ramón Ayala es un cantautor de proyección folclórica, pero, ante todo un poeta, un rapsoda posmoderno de los secretos de Misiones en verde y rojo; en sus composiciones se vibra con las cascadas cantarinas de nuestros arroyos, con la sangre contenida por la vejada tierra, y con sus legendarios personajes: el mensú, el leñador, el descubriertero, el jangadero, el cachapepero, el cosechero y el despojador.

No sería exagerado proclamarlo como un poeta social, cuya misión es cantar a la criatura humana que existe en condiciones de extrema rudeza, sea éste un avá -un guaraní varón- o un pionero; vive como si el arte debiera estar al servicio del hombre, a la manera de una red semiótica que atrapa los símbolos vitales y los reformula en ritmos identitarios.

En su prosa logra captar los secretos de los “yaras” de la selva, un sinfín de matices de la cultura guaraní, los influjos de los inmigrantes, el amor-dolor que implica vivir en Misiones, la cercanía de Dios y la lejanía de la Metrópoli, la sensación de ser el sitio baldío del patio trasero de un país que mira a Europa, en fin, una escritura de la periferia que tuvo que asentarse en Buenos Aires para trascender artísticamente. En esta rebeldía insuficiente, convoca a frases completas en guaraní como un homenaje al pueblo originario de estas tierras.

Escribe como pinta, canta como vive sus poemas, a la manera de Lorca y Debussy. Cada cuestión merece un tratamiento especial: algunos merecen un esfuerzo plástico, otros un poema hecho canción, estos un cuento. Ello es fruto de su preparación artística, variada pero concreta; como dijo en un reportaje: “El talento sin el conocimiento es un pálido instrumento”.

Los rasgos autobiográficos son muy notorios en estos cuentos, a los que remarca con dedicatorias a personajes legendarios de la fundación de Misiones en cada paraje: Carlos Martínez Alba, Ernesto Dornelles, Coco Albaposse, Luis Rolón; pero su dedicatoria más importante es la que realiza a todos y cada uno de los habitantes de la provincia adentro y fronteriza, rescatando para las letras unos textos memorables de la cultura popular.

Además, no escatima esfuerzos y complementa sus letras con dibujos propios, lo que conforma una nueva selva ficcional en la que surgen y desaparecen relatos como “asombrados”, se deslizan anécdotas fundacionales, se hace canto el dolor y cuento la pasión.

² Es una antología autoral de Isidoro Lewicky, editado en el 2005 por Editorial Creativa (120 páginas) y financiado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones. Comprende algunos relatos breves, unos cuantos cuentos y una minipieza dramática como paso de comedia. Una breve reseña de Raúl Novau recibe al lector desde la retirada de tapa, con acertados comentarios que denotan la amistad que hay entre ellos.

Durante la lectura amena del libro sería difícil encontrar algún texto que no presente ciertos rasgos autobiográficos; esto, unido a su identidad judaica, se reformulan ficcionalmente con mucha ironía, logrando una prosa ágil y erudita, con sabor misionero y aroma galénico.

Su obra admite influencias del realismo, si focalizamos sobre las descripciones detallistas de los escenarios (pero no de los personajes) o analizamos de las acciones con los oficios; como al pasar, conoceremos la etimología de ciertas expresiones populares: Vg., qué implica que le den a alguien “vía libre”, por qué el santo más alto es Zan-cos, etc. También se observan pinceladas surrealistas, donde el sueño y la vigilia se confunden, sin solución de continuidad, forzando la relectura inmediata para poder atrapar algunos de los sentidos propuestos; inversamente, un anti-romanticismo se hace presente a través de los antihéroes que pueblan sus narraciones. Además,

fruto de su admiración a Kafka, incorpora ciertos ‘golpes de efecto’ (muy bien logrados), junto a una narrativa fragmentaria y disociante. Estos elementos dan cuenta de una escritura singular, situada en una zona de frontera entre su profesión académica (medicina) y sus pretensiones literarias; una suerte de interdiscurso que abreva en las prácticas hipocráticas y su oficio de artista (también pinta). Sabiendo esto, lamento la ausencia de sus acuarelas como ilustración, aunque hubieran sido monocromáticas, dado que su prosa se complementa magníficamente con su expresión plástica.

Frecuentemente aparecen reflexiones del autor como “homo narrans”, pero la apoteosis se concreta con “Instrucción a un escritor novel cuando un personaje quiere desertar del texto”, donde el autor-narrador debe reemplazar a un personaje que se rebela (es decir, habrá que poner el cuerpo si es necesario); o cuando su idish-mame le recrimina una pausa en su producción y le sugiere que escriba sobre ciertas realidades sociales que afloran en el cruce de las avenidas Mitre y Rademacher (cosa que no realiza; es decir, por encargo nunca, aunque lo pida la madre).

La selección de textos de varias décadas es, en general, acertada y coherente. La edición en sí es algo descuidada: el texto dramático no se presenta de acuerdo a las convenciones, se encuentran varios errores de ‘tipeo’ algo burdos y carece de ISBN.

³ Es un libro de cuentos de Olga Zamboni, de la Editorial Vinciguerra (1997). Contiene veinte producciones, distribuidas en 114 páginas.

Ya desde el título el libro de Zamboni plantea la existencia de una búsqueda: ¿Lograr que cada cuento genere un clima propio, singular, distinto de lo circundante?; ¿trabajar una emoción, una sensación, una atmósfera determinada para explorar junto al lector los diversos matices de eso que todos hemos vivido alguna vez de niños o de adultos (alegrías y tristezas, odios y envidias, temor, culpa, incertidumbre, o los impensables recorridos de la imaginación durante una espera) y donde la autora incluye sin duda mucho de su propia experiencia? Como sea, estos veinte cuentos abren una especie de paréntesis donde detenernos a contemplar lo cómico, lo mágico y lo inesperado - pero también lo trágico- de la cotidianeidad humana.

Olga fue maestra de grado muchos años y, más tarde, profesora universitaria. Sin embargo, ha trascendido por su poesía y su prosa estética, con la publicación de varios libros, la conducción de programas radiales, la dirección de talleres literarios y su membrecía de la Academia Argentina de Letras.

DIAPPOSITIVAS DE LA PONENCIA DEL 08/10/10

Mediaciones biográficas en la narrativa de Misiones

Contigüidades de ciertos agenciamientos de enunciación

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS 2010

Propósito:

Poner en valor la mediación retórica de las argumentaciones contextuales autobiográficas, a través de un proceso de reconstrucción argumentativa de 4 instancias del libro de Ramón Ayala "Cuentos de Tierra Roja, 4 de la antología de Isidoro Lewicky "Botones y Moños y 4 más del libro de Olga Zamboni "Veinte cuentos en busca de un paraguas".

08/10/2010

Hipótesis sustantiva:

El origen del significado del discurso narrativo ha de encontrarse en las intenciones cifradas por el autor implícito en el enunciado (Booth, 1974), a semejanza de lo que sucede en la inferencia comunicativa cotidiana, donde cada acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su óptima relevancia (Sperber & Wilson, 1994).

08/10/2010

Autor Implícito No Representado

Es el sujeto de la enunciación que transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta 'metanarrativamente' rasgos del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones de tipo erudito y abiertamente teñidas de ideología. Es la voz que opina cuando el **narrador** es **heterodiegético** (Genette), crea la ilusión de homogeneidad encapsulando la alteridad y produce un efecto de sentido tranquilizador.

08/10/2010

Autor Implícito Representado

El enunciador se halla encarnado en uno de los personajes (**narrador homodiegético**) o en el protagonista (**narrador autodiegético**). Al tomar la palabra, crea la ilusión de heterogeneidad poniendo de manifiesto la desigualdad y produce un efecto de sentido cuestionador.

Es una interdicción controlada, que favorece la verosimilitud discursiva.

08/10/2010

Hipótesis derivadas:

1*) Cuando el **autor implícito no está representado (aiNr)** en una narración, la producción enfática de sentido ocurre en el discurso extradiegético, con el propósito de *definir* un asunto (comunicación depositaria/bancaria).

2*) Cuando el discurso resulta de la expresión del **autor implícito representado (air)**, se *problematiza* un concepto con el objetivo de incitar/inspirar a que el lector, en él y para él, signifique (comunicación participativa/humanística).

08/10/2010

Constelación narremática:

Es una expresión cronotópica de los ideologemas vigentes en el discurso social coetáneo a la narración.

Está:

- ✓ Determinada por el autor implícito.
- ✓ Condicionada por el fenotipo de los narremas.
- ✓ Mediada por las argumentaciones contextuales.

06/10/2010

Prototipación:

Es necesario un proceso de validación que certifique la corrección del modelo de requerimientos de datos, antes de la ejecución oficial del proyecto. A los fines de esta ponencia, he seleccionado prototípicamente a la 2ª Hipótesis derivada (Hd2), para poder describir cómo el discurso axiológico del **nir** está re combinado con la materia ficcional.

La clave de deconstrucción está basada en un constructo que he denominado **geoda semiótica**.

06/10/2010

Geoda semiótica

Este constructo contiene una intersección singular entre una representación personal significativa con una representación colectiva significante. Condensa un enclave discursivo del estar (que da cuenta de una constelación de valores) con las reflexiones del ser (referidas a las posibilidades históricas de realización), y a la vez, constituye un indicio fuerte de la argumentación contextual puesta en juego.

06/10/2010

Interrogantes principales:

- ✓ ¿Qué narradores están figurados?
- ✓ ¿Cuál es el desenlace?
- ✓ ¿Qué indicios están presentes?
- ✓ ¿Cuál es la relación entre estos elementos?
- ✓ ¿Cuál es el propósito diegético?
- ✓ ¿Cuál es la intención extradiegética?
- ✓ ¿Existe una pretensión estética literaria?

08/10/2010

Reconstrucción argumentativa:

- ✓ Alter ego
- ✓ Persona gramatical
- ✓ Roles dramáticos
- ✓ Escenario/s
- ✓ Fábula
- ✓ Narremas
- ✓ Argumento y premisas
- ✓ Tesis
- ✓ Referencias xeno-biográficas

08/10/2010

Colofón

La mediación autobiográfica es parte distintiva de la estrategia narrativa de Ramón Ayala, Isidoro Lewicky y Olga Zamboni.

Proponen una semiosis situada en el borde, en los intersticios fronterizos de las alteridades de 'afuera' y del 'centro', desde sus historias de vida y sus espacios vividos, de cómo son representados esos espacios vitales, cómo son pensados e imaginados y qué significados les otorgan.

08/10/2010

**LEYES DE UN SILENCIO.¹ (DE ALGUNAS APROXIMACIONES AL
SUJETO AUTOBIOGRÁFICO DE “EL DESIERTO Y SU SEMILLA” DE
JORGE BARON BIZA)**

Nahuel Cristobo

cristobonahuel@hotmail.com

Proyecto de investigación: Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

Universidad Nacional de Misiones

Palabras clave

Autobiografía – Rostridad – Novela – en-sí/para-sí – Ley – Fantasma – Realidad – Real

Resumen

Desde distintas lecturas teóricas intentamos ensayar una serie de reflexiones sobre el sujeto autobiográfico sin soslayar la obra de la que somos *deudores*. Pensamos que *El desierto y su semilla* condensa reflexiones profundas sobre el género en un estilo que dice su fracaso, su sabotaje, el del autobiográfico.² Nuestra hipótesis es concebir la ficción en constante disputa con la referencialidad “realista” de lo autobiográfico en un *polemos* constante; coexistiendo ambas en un mismo espacio de tensión donde la primera *des-figura* a la segunda.

Procuramos dar cuenta una lectura sobre la novela de Jorge Baron Biza planteando las relaciones entre “novela-autobiografía” y “rostro”, como dos construcciones significantes que organizan en un mismo universo –desértico- una forma, una identidad difusa entre dos *corpus*, entre dos espacios. Los caminos que se dibujan y desdibujan en el rostro materno y en el del narrador son los *trazos* por los que atraviesa la novela y los personajes. En este sentido, planteamos nuestra lectura como una disolución de lo “autobiográfico” en el ácido de la letra.

La autobiografía se espesa, se hace pura estofa del yo, para evacuar al sujeto y ponerlo a distancia. Decíamos, el Yo se instaura como El en su afán desmesurado de ser objeto puro, todo objeto sin nada de sujeto.

Nicolás Rosa. *El arte del olvido*.³

Las palabras de Nicolás Rosa ponen sobre el tablero dos cuestiones que para nuestro modo de *mirar* y de *jugar* son claves: la primera es la *distancia*, imaginada como un espacio contingente pero articulado que interviene entre el sujeto y la escritura; la segunda cuestión, es la de la relación entre Sujeto y Objeto que, en muchas ocasiones, no ha sido lo suficientemente tenida en cuenta en el estudio crítico de la construcción de lo autobiográfico.

Pero antes de pasar a estas cuestiones proponemos una hipótesis sobre la narración autobiográfica: dicha escritura, sostenemos, es la del espacio fantasmático en su *Diferencia* con el espacio de la realidad, siendo uno de los aspectos de esta diferencia la doble distinción dialéctica entre lo explícito (“aquello” presente y *visible*) y lo implícito (lo que está presente e *invisible*), entre el adentro y el afuera. El espacio del fantasma autobiográfico es un marco sin puerta alguna, es una superficie vacía donde se inscribirá lo simbólico articulando esos dos espacios, como un *balcón*⁴ que los separa uniéndolos en un frágil equilibrio, donde el deseo es la puerta imaginaria que comparten. La escritura autobiográfica, en este sentido, es la escritura del duelo del “sí mismo”, la de “la casa de al lado”: lugar desde donde se proyectarán, donde habitarán los fantasmas, los del “sí” y los de los “otros”. No obstante, los cimientos de esta *estructura* serán socavados por los ríos subterráneos de ácido, sangre, lava y semen produciendo los detritos que la geografía sísmica de la novela de Jorge Baron Biza nos marca:

La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. (...) Sólo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante supe cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía

para mí en la imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos (J.B.B., 2006, 24-25)

Este fragmento muestra la irregularidad del terreno autobiográfico y pone de relieve la geografía volcánica de la novela con su cráter⁵ localizado en el rostro. Con el ataque de Arón –padre del narrador- el volcán hace erupción e inunda a la vez que corroe no sólo el cuerpo de Eligia -madre del narrador-, sino también su “realidad”. Esta transformación del rostro en tanto lugar de paso entre “las alucinaciones de la apariencia a las falsas leyes del relleno”⁶ nos hablan del mismo trayecto *alucinatorio* de la biografía materna a la cirugía discursiva autobiográfica, y de ésta a la novela que, por medio de la letra, intenta cicatrizar las heridas del cuerpo, del rostro, como su suturación. El cráter en cuanto vestigio de una pasión⁷ no requiere, no precisa una lectura quirúrgica, arqueológica, que muestre o rellene el vacío; por el contrario, necesita una lectura de los tejidos, de las vísceras, lectura que al fin y al cabo será epitelial pero no olvidando lo “que nos destruyó y todavía nos amenaza” (J.B.B., 2006, 269).

Recordemos ahora, por un momento, la metáfora de Žižek en *Mirando al sesgo* donde la pantalla para la proyección de los deseos se produce en una superficie hueca, agujereada; para nosotros, la pantalla se traduce en el *desierto* del rostro como superficie rocosa, “como superficie lunar inexpresiva”⁸, como el cráter que la letra autobiográfica abre y que intentará (re)llenar. Es el agujero donde “no era fácil construir sentidos figurados”, ausencia de *huellas* que borra la arena del desierto, *hornacina* donde se inscribirá el deseo⁹. Éste es el que entreabre un lugar de paso entre la-obra-la-vida, entre la Vida y la Vida en la letra. En la “sola negación” del espacio del cuerpo, en la “elipsis” en la que se transforma el rostro, la “realidad” ya no es “convinciente”. Este cráter en la *realidad* de la novela autobiográfica en tanto escisión del sujeto es la condición negativa para que se abra ese otro lugar -el de la letra- que opera como un injerto más, aunque simbólico: la novela se convierte así en la contemplación del no-rostro, de la no-identidad y de un no-sujeto mientras que la letra biográfica intenta la cirugía estética, el injerto que

devuelva las formas, aquel “trazo inconfundible de su identidad”. (J.B.B., 2006, 11)
El ácido crea el vacío, el “no ser” que la letra intenta llenar sustituyendo el cuerpo materno por el cuerpo de la letra, pero, como veremos, la tinta será el ácido interno –letra cáustica- operando en el mismo cuerpo-rostro del narrador. Sólo la negación de lo descriptivo de la “realidad” puede abrir el lugar de paso para que se inscriba una *irrealidad*. Como todo sismo, como toda erupción volcánica reconfigura la superficie terrestre, así la novela reescribirá la “realidad” de lo autobiográfico que se desvanece por la tragedia.

¿Por qué hablamos de *fantasma* en la escritura autobiográfica? Porque ésta es esencialmente tanatografía, porque da cuenta de la relación imposible del sujeto con el objeto causa de su deseo, pero ¿cuál es este objeto de deseo? - *preguntará el lector que ya habrá escuchado la entonación lacaniana de estas notas* -: el objeto causa de su deseo es la imposibilidad del sujeto del “devenir en”, de “alcanzar” el objeto mismo en el que quiere desaparecer, en el que quiere encontrarse. El fantasma autobiográfico entonces, se mueve entre dos espacios, entre dos Leyes: “uno”, el espacio/Ley de la *realidad*, el “afuera” del texto; y el “otro”, el espacio/Ley del “adentro” del texto.¹⁰

Describiremos lo más sucintamente posible este espacio de la “realidad” no olvidando que estamos “dentro” del museo de la novela autobiográfica. Si el nombre propio es una afirmación del “sí”, lo es también de la Ley de la realidad como positividad identitaria que funciona como una placa tectónica en la orogénesis autobiográfica. Pero en el “pasaje” indeterminado a la Ley textual que es negación del yo y de los discursos sociales¹¹, el sujeto de la escritura debe romper con la Ley de la realidad que lo presenta como “individuo”, como imposibilidad de devenir-otro. En la novela autobiográfica coexisten estas dos leyes en un constante *polemos*: la ley de la letra autobiográfica intenta unificar en un mismo rostro y en un mismo nombre propio un mismo sujeto, una misma identidad: la narrativa y la autoral, por medio de la narración de los hechos. En cambio, la ley literaria no se preocupa por aquélla en tanto que la ficción depende de la suspensión de la primera instaurando así un devenir-otro. Al instaurar una “realidad” a través

de una referencialidad descriptiva, la escritura autobiográfica pretende construir una sola voz mediante la rúbrica y el nombre propio olvidando la distancia que separa estos dos espacios. *El desierto y su semilla*, por el contrario, a través de la heteronimia de sus personajes, intenta escapar al linaje, a las filiaciones y a la legalidad –sin ley, diría Kant– del nombre propio inscribiendo en el *desierto* un sabotaje: toda escritura autobiográfica es heterobiografía. La Ley textual exige ser otro; así, la escritura del *Byos* se trasunta en tanatografía, se escribe desde la muerte o la suspensión del yo (catalepsia del yo), y esta muerte simbólica en la letra es la fecundadora del fantasma autobiográfico¹² del *desierto*...

Permítannos aquí hacer una digresión: ¿cuál es la primera frontera, la primera barrera entre lo “exterior” y lo “interior”; cuál es, en última instancia, el lugar “originario” desde donde se percibe la discontinuidad, la interrupción del espacio, la pérdida de continuidad entre un afuera y un adentro? Para nosotros, esa frontera política, social, simbólica, ese lugar problemático, no es otro que el rostro. En nuestra novela la única parte del cuerpo que detenta la identidad del personaje es el rostro porque es el único lugar del cuerpo que no le pertenece, ni a Eligia, ni a nosotros. Es el lugar donde se inscribe y descansa la mirada del *otro*, “pura exterioridad”, lugar de tránsito social, texto mudo que necesita de la voz y la *mirada* del otro. La incompletud del rostro se produce por ser una forma vacía ¿por qué? Quizás porque no es tal sino a través de Otro¹³, tal como sucede con la identidad. El rostro para nosotros siempre es algo fuera de sí, está siempre presente fuera de nosotros, en los espejos o en las miradas de otros. Esta ausencia para *rostro* de formas autónomas que dependen de lo “exterior” lo convierten en algo *entreabierto* donde se inscribe la ausencia para “hombre” de su propia naturaleza, teniendo que reconocerse desde lo no-humano: sólo es cuando se reconoce a sí, sólo se posee rostro cuando los espejos muestran –¿perdonan?– su ausencia.¹⁴ Y nos dice el narrador: “Fin del funcionalismo: si somos lo que somos porque tenemos la forma que tenemos, Eligia nos había superado.” (J.B.B., 2006, 35) Este nuevo perfil “inhumano” del personaje nos muestra que la identidad que nos otorgan las formas, los rasgos, son ilusiones; que lo que nos provee de una identidad es aquello que no

podemos representar, esa porción de nosotros que se resiste entrar al orden simbólico, lo que no está en él, sino en el reverso misterioso del rostro. Desde esa ausencia, el personaje tiene que imaginarse a sí mismo para existir, debe crearse y reconstruir su cuerpo -¿tal como el autobiógrafo?- “Sin poder verse, sin poder tocarse, sólo podía pensar en su cuerpo como terreno de reparaciones, es decir como algo que no existe, sino que está preparándose para existir.” (J.B.B., 2006, 28). Este hecho es el que nos lleva a pensar –recordando a Deleuze- en el proceso de construcción de la rostridad como una pared (blanca) en la cual existen agujeros (negros) por donde se mira y se es mirado, por lo tanto, por donde se establece la primera relación entre un Afuera y un Adentro. Por esto pensamos que con la caída al discurso del infante y con el rostro como la caída a la distancia que separa el interior y el exterior, el sujeto asiste a su propia escisión y a la vez, a la de la realidad, que se “duplica” –como dice Zizek-.

Antes dijimos que la construcción “rostridad” es la primera frontera, un primer vallado cognitivo, gnoseológico, para impedir la mirada de frente a lo “real”, al vacío de la Cosa. Pero hacia lo que nos lleva el verdadero “pre-texto” de este encuentro que es *El desierto y su semilla*, es a pensar e imaginar qué es lo que sucede cuando se pierde el “rostro”, materno en este caso, pero también cuando se pierde el propio rostro. En definitiva, qué ocurre al momento de caer el vallado, qué sucede cuando desaparece esta frontera que organiza y define el espacio (simbólico-social e identitario) en su forma más elemental e íntima del interior y el exterior. Para comprender esto deberemos enfrentarnos a una doble paradoja nada sencilla: por una parte, según Marx, la ideología entendida como “falsa conciencia” de la realidad, y, por otra parte, en una versión atravesada por la lectura de Lacan, Althusser sostiene que es una conciencia “verdadera” de una realidad “falsa”. (Cfr. Grüner, 2006, 106)

Si dijimos que la máquina de rostridad (para utilizar la relación deleuziana entre capitalismo y rostridad) es la primera valla (de contención) contra lo “real”, en el sentido que establece la discontinuidad, la ruptura del espacio, es porque lo real no encuentra ningún tipo de *mediación*, ni física ni simbólica, lo real

es lo in-mediatO por excelencia, donde no hay *huella* de discurso posible, sólo detritos. Por lo antes dicho, cuando “cae” el rostro, cuando se pierde o se suspende la función maquinal simbólica, se produce la “invasión de lo real”, se quiebra la represa que lo contenía e inunda sin tiempo de *mediación* alguna, sin salvavidas simbólico, nuestra frágil “identidad”. La pérdida del rostro de Eligia es la pérdida del espacio que ocupaba en el orden simbólico y su lugar en él abriendo una nueva realidad “apartada del mandato de parecerse a una cara” (J.B.B., 2006, 11). Esta nueva “realidad” es la matriz discursiva para una retórica que oscilará entre el caos y el desierto, escritura del desastre y de las ruinas, de terremotos, *estilo* que busca cicatrizar una herida abierta imposible de cerrar porque se ha convertido en la mostración de una separación o de un divorcio, una fractura que nos habla -¿nos mira?- de otro mundo, de otra ley, de otra naturaleza:

...La racionalidad instrumental requerirá que el sujeto *dominante* se separe del objeto *dominado*. Que el individuo, por lo tanto, se separe de la naturaleza, dé un paso atrás para *observarla*, para *estudiarla*. Y no solamente de la Naturaleza: una vez instaurada y transformada en dominante esta lógica *toda* la nueva “realidad” –no importa cuán fragmentada aparezca en la experiencia de los sujetos particulares- quedará sujeta a la escisión (Grüner, 2006, 110.)

Según el mismo Grüner la perspectiva en la pintura aparece con esta racionalidad, el primer plano de un rostro es posible gracias a este “paso atrás”, a esta distancia que separa el objeto retratado del pintor. Esta misma situación de retrato narra la novela en un primer plano del rostro materno donde el narrador con sus palabras intenta *dibujarle* el rostro ya que ella misma estaba privada de toda “perspectiva”. (Cfr. J.B.B. (2006), pág. 21). Con estas palabras, Eligia, mediante su imaginación, debe poder reconstruir su figura. Ahora bien, asistimos en la lectura de la novela al quiasmo donde todo relato pinta y donde todo cuadro narra: la voz narrativa se transforma así en el espejo del no-rostro por lo que el narrador mismo asiste a su propia des-figuración en la imposibilidad del retrato, de la biografía, la de una no-figura, la de una no-forma. El espejo muestra la ausencia del rostro en un

primer intento de bio-grafía materna; su reflejo muestra la pérdida del rostro del narrador que lo lleva del gesto autobiográfico al no-gesto de la novela, a la pérdida de los *trazos* que lo definen como autobiógrafo, su rostridad en tanto mandato superyoico.¹⁵

Si acordamos que esta “racionalidad” se produce entre los siglos XVII y XVIII, tal vez hallemos la razón de ser de la inclusión de Arcimboldi (S. XVI) en la novela como una manera de entender la desintegración del rostro en una no-forma anterior a la Ilustración, escultora de la rostridad moderna. La novela nos pone “cara a cara” con un no-sujeto anulando el “paso atrás”; es más, dando un paso adelante hacia el abismo ¿indistinto, aporético? de la relación hombre-naturaleza, - ¿del ser?:-

¡Nada de perspectiva, ni espacio racional, ni movimiento localizado! (...), Arcimboldi descubrió que la yuxtaposición, la falta de perspectiva y de escala, desnudan la carne mucho más que todas esas reflexiones tan racionales. Con perspectiva, sólo hay copia de la naturaleza; sólo la falta de escala permite la mezcla de carnes, la expresión de irracionalidad de cada ser,... (J.B.B., 2006, 127. En cursiva el original.)

La alegoría dada por el cuadro de Arcimboldo es otra puerta de entrada al problema de la rostridad. El primero que da el paso adelante hacia la caverna en la que se transforma el rostro es Mario (el narrador), llevando al lector a contemplar primero el vacío, luego la alegoría para comprender ese vacío. Guiados por el narrador desde su no-lugar, el de la falta de *perspectiva* ya que está *presente* en el cuadro que pinta, debemos acompañar el relato con una lectura espeleológica para comprender la retórica volcánica que el texto abre sobre su superficie. En este sentido es que establecemos la relación entre la planicie desértica autobiográfica y la irrupción volcánica de la novela.

Aquél que “copia” o imita la naturaleza porque ha dado el paso atrás para dominarla en su mirada distanciada no es otro que el sujeto-individuo burgués, entendido teóricamente como un determinado *lugar* de enunciación. Sin olvidar que estamos frente a *nociones* teóricas tenemos que recordar la dialéctica del en-sí/

para-sí¹⁶: el sujeto proletario es aquel que reducido a su fuerza de trabajo, a mercancía, comienza el movimiento dialéctico desde el “en-sí”, se percibe como objeto. En cambio, el sujeto burgués, en cuanto “individuo” o como sujeto diferenciado de lo real, como para-sí, “no puede transformarse en ninguna otra cosa que lo que ya es”¹⁷. El sujeto burgués se ve siempre a sí mismo desde la historia como alguien “ya constituido”: pura afirmación de sí y de la realidad que “sólo es lo que es”. (Cfr. Grüner, 2006). Esto es lo que nos lleva a pensar que el sujeto autobiográfico es aquel enunciador que se percibe como *mismidad* en su imposibilidad de devenir-otro, en una alteridad que le es negada, un “para-sí” enunciativo en el género autobiográfico que olvida la negación del “yo” en la letra.

La rostridad es el para-sí del sujeto, es la imposibilidad del individuo de retornar a una *unidad* perdida históricamente por causas muy concretas: políticas, sociales y culturales que el cuadro de Arcimboldo ya nos ha mostrado. En el cruce del psicoanálisis y el marxismo como lecturas sintomáticas, asistimos a la concepción de la realidad como el “olvido” fundamental de lo “real”, como su forclusión, o mejor aún, la realidad es el olvido de los modos de producción de lo real. Para poder significar, este sujeto debe apartar su mirada del vacío de la Cosa, pero no puede dejar de presuponerla porque ella es la posibilidad del sentido sobre su misma ausencia, sobre su silencio; es la *diferencia* sobre la que se construye el sujeto y la realidad. Por el contrario, *El desierto y su semilla* narra el intento de mirar sobre el vacío mismo de la Cosa, por eso mirada borrosa, enceguecida, soslayada. El ácido, en tanto letra paterna, no sólo desfigura el rostro materno sino también el rostro del Hijo, ha abierto un volcán y éste ha producido el cráter de la duplicación que había permanecido oculto en la letra autobiográfica; es la narración del gemelo muerto -el del “yo-autobiógrafo”-, la del silencio, la de esa realidad forcluida donde se inscribe el desierto como metáfora de una falta, de la ausencia del Byos. Se trata, en pocas palabras, de traducirse de la letra autobiográfica hacia la letra literaria, en un “en-sí”, donde el narrador parece decir: *el otro que soy es mi único y verdadero sobreviviente*.¹⁸

Sólo a través de la novela y de la alegoría se puede comprender lo que está sucediendo “debajo” del rostro materno, del en-sí al que se puede acercar el para- sí-autobiográfico mediante la ficción porque la “realidad” biográfica ya no puede significar nada, como si estuviera evaporándose del orden simbólico: “*dejando atrás toda cultura*”, como dice el narrador. Es que la alegoría y la metáfora son las formas de nombrar lo *innombrable*, de mostrar ocultando lo que permanece invisible e “in-mediato”, es el girar alrededor de la Cosa sin poder mirarla de frente, al centro, que es vacío, abismo. Si la letra al nombrar mata, si “una cosa nombrada es una cosa muerta, y muerta porque está separada”¹⁹, la metáfora y la alegoría son las verdaderas adrenalinas del lenguaje. Si no, pensemos: por qué el *desierto*, porque es la historia de la imposibilidad de una fecundidad, es la esterilidad misma, o, como escribe Blanchot, es:

... espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento.
(...) es un tiempo sin pasado ni presente, tiempo de una promesa
que sólo es real en el vacío del cielo y en la esterilidad de una
tierra desnuda donde el hombre nunca está aquí sino siempre
afuera, el desierto es ese afuera. (Blanchot, [2003?], 88)

Si recordamos lo antes dicho, es el “para-sí” el que es “sin tiempo”, el que históricamente se presenta igual a sí mismo, “idéntico”, atestiguando su imposibilidad del morir en el desierto del devenir intransitivo. Sólo es promesa en el vacío, en lo “real”, porque allí espera encontrar el objeto de la causa de su deseo del cual el sujeto siempre *se halla* por fuera de él. Es decir, el desierto es ese afuera, es la exterioridad, puesto que es el desierto del sujeto, del “para-sí”, que siempre se halla por fuera del “en-sí”, en su imposibilidad de *alcanzarlo*, de unirse a él. Lo que desea el “para-sí”, -repitámoslo una vez más-, lo que es causa de su deseo, es el “en-sí” que le es negado y del cual siempre se halla en relación de exterioridad con respecto a él, tal es su desierto. Pero alguien preguntará: ¿cuál es la semilla del desierto? Dejemos a la novela responder:

*Mi salud no está a la altura de las esperanzas que
traigo del balcón; me aparté demasiado de la vida; vomito todos
los días. Tarde o temprano yo también seré sólo un texto; no me*

queda mucho más por hacer. Escribo estas líneas, y ese frágil impulso de hacerlo es todo lo que todavía puede llamarse, para mí, “vida” o “acción” o “posibilidades”. (J.B.B., 2006, 245)

Este párrafo es el penúltimo de la novela. Testimonio imposible desde las alturas, umbral oscuro entre la-vida-la-muerte cuando se cierran las puertas del Byos dejando entreabierto el espacio de la vida en la letra, que es otra muerte. Lectura del vómito: la semilla/semén es su existencia *literaria*, Eros seduce a Thanatos y lo devora, como la novela devora la letra autobiográfica. Ese frágil impulso de escribir esas líneas es el único modo de fecundar el desierto, de crear un escenario de partenogénesis, de acercarse a su objeto de búsqueda – ¿otro rostro, otro cuerpo, otra vida en la letra de la novela?- y no morir en la esterilidad autobiográfica del desierto que se representa en la *historia* de una clase social, de un sujeto colectivo y de una historia familiar trágica, como toda Historia. Con la narración de la desfiguración del rostro materno el narrador va tomando *conciencia* que a medida que intenta *traducir* estas lenguas del desierto -paterna como materna-, la *fuerza* simbólica va perdiendo su poder y al mismo tiempo, él, en cuanto “máquina narrativa”, también asiste a su propio proceso des-figurativo que va desde el rostro autobiográfico (“para-sí”) hacia el no-rostro de la ficción (“en-sí”) en un juego de recreación del “estadio del espejo”, y como huella de la pérdida de su identidad, aparece ese otro ácido interno de la *rostridad*: el alcohol, en tanto síntoma-sed de la lectura de las vísceras, del desierto.

Tenemos una fecha precisa de la irrupción de lo “real” (1964)²⁰ que será la Cosa, el agujero sobre el cual, o mejor, alrededor del cual, se construirá la novela como un intento de escapar a la fuerza gravitacional autobiográfica, en un intento de significación, de interpretación, tratando de leer la voz Materna como la *letra* del Padre donde se oculta el deseo y la *voluntad* que está detrás de “eso” que, podríamos mal llamar “Mal”. Es aquí, entonces, donde aparece el desafío del nombre propio y del lenguaje: cómo narrar el *Horror*, cómo testimoniar lo *abominable*, y alguien responderá: *mediante* la ficción. Estos “traumas”, sólo retroactivamente, cuando han hallado el tiempo de la mediación del duelo, entre el

tiempo de la muerte física y la muerte simbólica, se configuran en “un espacio que resulta ser de ficción, “otra escena”, donde sólo puede articularse la verdad de nuestro deseo (por lo cual, según Lacan, la verdad “está estructurada como la ficción”).” (Zizek, 2004, 37-38).

Para finalizar. Lo que relata la novela es un intento de supervivencia en la letra después de des-cubrir *el desierto de lo real*, luego del “entre-ver” lo que late debajo del pensamiento identitario, la fragilidad de las construcciones socio-históricas, lo social del rostro, su historia; o mejor, a la inversa: la soledad del no-rostro y del “no yo”²¹, su *Falta* en la historia. Pero aquí podemos tener un comienzo: la lectura que proponemos es una deslectura epitelial, es analizar lo “forcluido” del pensamiento y de la escritura *identitaria* autobiográfica, una historia de los fantasmas que nos dará una nueva forma de mirar para hacer visible lo invisible de la Historia²² -o al menos, de una historia-, nos dará oídos para escuchar las leyes del silencio.

BIBLIOGRAFÍA

Mencionada

- Agamben, G.** (2007): *Lo abierto*. Buenos aires, Adriana Hidalgo.
- Artaud, A.** (2006): *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Buenos aires, Argonauta.
- Bachelard, G.** “Dialéctica de lo de dentro y de lo fuera” en *La poética del espacio*. Disponible en: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/bachelard1.htm>
- Baron Biza, J.** (2006): *El desierto y su semilla*. Buenos aires, Simurg.
- Baron Biza, J.** (2010): *Por dentro todo está permitido*. Buenos Aires, Caja Negra. Recopilador: Martín Albornoz.
- Blanchot, M.** (2003?): *El libro que vendrá*. Editorial Nacional de Madrid.
- Deleuze, G.** (2002): “Año cero-rostridad” en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

Grüner, E. (2006): "Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento." En *La teoría marxista hoy, problemas y perspectivas*. Compiladores: Atilio A. Borón, Javier Amadeo y Sabrina González. Buenos aires, Clacso. Págs. 105-147. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxis/P1C1Gruner.pdf>

Lacan, J. (2003): *La lógica del fantasma. Seminario XIV 1966-1967*. Buenos aires, Versión íntegra.

Neumann, B. (1973): *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos aires, Sur.

Rosa, N. (2004): *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (1997): *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.

Zizek, S. (2004): *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Espacios del saber.

Consultada

Agamben, G. (2007): *Infancia e historia*. Buenos aires, Adriana Hidalgo.

Derrida, J. (2009): *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial.

----- (2009): *Otobiografías. Las enseñanzas de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu.

Ricoeur, P. (1999) *Historia y Narratividad*. Barcelona, Paidós.

NOTAS

¹ Este título pertenece al primer nombre de la novela "El desierto y su semilla" cuando en el año 1997 participó del concurso Premio Planeta, un mes después el autor le cambió el título por el que la conocemos en la actualidad.

² "Pensemos: cuando la gente habla sobre sí misma, habitualmente es cuando más se equivoca. Esa es una experiencia que todos hemos vivido alguna vez, y que sabotea la idea básica de la autobiografía." (J.B.B., 2010, 142)

³ (Rosa, 2004: 59)

⁴ El "balcón" no sólo sirve de metáfora para el "dentro" y el "fuera", sino que además fue el lugar desde donde su madre y el escritor mismo decidieron terminar con sus vidas. Lejos de los detalles morbosos, este lugar será clave para leer la novela, como el lugar-entre que guía un modo enunciativo, un punto de vista narrativo, sinécdoque del espacio de la novela.

⁵ “Las formas contemporáneas para indicar la dualidad consustancial del sujeto, llámese escisión o *spaltung* freudiana, el clivaje lacaniano, la grieta (la *fêlure* deleuziana) y ahora en nuestra propuesta: cráter.” (Rosa, 1997, 96)

⁶ (J.B.B., 2006, 26)

⁷ Cfr. Rosa, ídem. Nota V.

⁸ (J.B.B. 2006: 25)

⁹ Parafraseando a Lacan, la dialéctica del deseo se cava en el intervalo entre el enunciado y la enunciación. (Cfr. Lacan, 2003, 70)

¹⁰ A este respecto, se puede consultar el ensayo de G. Bachelard “Dialéctica de lo de dentro y de lo fuera”, cap. IX de *La poética del espacio*. F.C.E, trad.: E. de Champourcin.

¹¹ Ver Rosa, N. “Los fantasmas de la crítica” en *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*.

¹² “...pues el *je*, como tal está excluido del fantasma.” (Lacan, 2003: 63)

¹³ “*La cara es para que los hombres puedan conocerse a fondo entre ellos. Por eso es sagrada... -Sí, la cara es sagrada.*

-...porque ya es el Otro.” (J.B.B., 2006, 213)

¹⁴ Cfr. Agamben, G. “Taxonomías”, en *Lo abierto*, pág. 53.

¹⁵ Cfr. Neumann, B. (1973): *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos aires, Sur.

¹⁶ Seguimos al pie de la letra a E. Grüner en sus “Lecturas culpables”.

¹⁷ (Grüner, 2006, 121)

¹⁸ “La verdad de la alienación no se muestra más que en la parte perdida”. (Lacan, 2003, 63.)

¹⁹ (Artaud, 2006, 52)

²⁰ Fecha en la que se produjo la agresión del ácido y el posterior suicidio de Raúl Baron Biza.

²¹ (J.B.B., 2006, 18)

²¹ “La excelente investigación periodística de Enrique Sdrech me obliga a reflexionar sobre la diferencia entre el aspecto exterior de una tragedia y su visión interior”. (J.B.B., 2010, 137)

DESARROLLOS EN TORNO DE LOS PROCESOS DE MEDIATIZACIÓN DE LAS SUBJETIVIDADES. PERSPECTIVA SOCIODISCURSIVA

Eva Da Porta

evadaporta@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Mediatización y prácticas comunicativas juveniles: espacios de poder y resistencia en la discursividad contemporánea.

Directora: Ana Beatriz Ammann

Co-directora: Eva Da Porta.

Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Palabras clave

Mediatización – discurso – producción – reconocimiento – nuevos medios

Resumen

Nuestro proyecto se detiene en la noción de mediatización con el propósito de revalorizar sus posibilidades heurísticas para los estudios de los procesos de constitución subjetiva contemporáneos. Recuperamos la perspectiva discursiva y definimos a los estudios de Eliseo Verón como el punto de partida para redefinir este concepto no sólo porque los medios han sido sus objetos de estudio, sino porque la pregunta por la *mediatización* está en el origen de su concepción socio discursiva y en la recuperación de la noción de semiosis.

Destacamos que la perspectiva predominante de estos estudios ha focalizando la búsqueda del funcionamiento social del sentido en la instancia de su producción discursiva e ideológica mientras que el polo del reconocimiento, - que abordaría la performatividad simbólica del sistema de medios y tecnologías de la comunicación -, es más un desarrollo teórico que un cuerpo de conocimientos articulado con investigación empírica. Si bien, en los últimos años es posible reconocer algunas investigaciones de gran interés al respecto, creemos

que el *reconocimiento* entendido no solo en términos de recepción sino también de uso, apropiación y producción discursiva permite acercarse al estudio de los modos en que los medios inciden en la construcción subjetiva. Para ello recuperamos una perspectiva procesual, dinámica y multiestratificada de la subjetividad (Braidotti, 2001) y proponemos reconocer los múltiples y paradójicos modos en que se realiza la mediatización de las subjetividades contemporáneas.

* * *

Nuestro proyecto marco parte de la noción de *mediatización* con el propósito de analizar su relación con los procesos de constitución subjetiva juveniles. Nuestro objeto de estudio se focaliza en un conjunto de prácticas comunicacionales mediatizadas protagonizadas por colectivos juveniles que se proponen disputar la imposición de sentidos en torno a lo juvenil a la hegemonía mediática. Nos interesa analizar los distintos funcionamientos tácticos desarrollados por agrupaciones de jóvenes cuyo propósito comunicacional central es cuestionar, problematizar y proponer *otros* sentidos a las narrativas estereotípicas propuestas por la industria mediática acerca de la juventud.

En nuestro proyecto particular nos proponemos recuperar, problematizar y desarrollar la noción de *mediatización* porque consideramos que es un concepto con gran capacidad productiva en términos de investigación sociosemiótica pues permite abordar la profunda imbricación entre los medios, la producción social del sentido y la constitución subjetiva contemporánea. Nuestra hipótesis de fondo apunta a señalar que las profundas transformaciones vinculadas a los medios y tecnologías de la comunicación que se están desarrollando en los procesos sociales de producción del sentido en las últimas décadas tienen una profunda incidencia en las formas que adquieren las subjetividades contemporáneas.

La noción de *mediatización* es un concepto central para dar cuenta de estas transformaciones, pues permite pensar en procesos dinámicos, complejos,

multidimensionales, de imbricación de los medios con las distintas dimensiones de lo social y subjetivo en las sociedades contemporáneas. Recuperamos la perspectiva de Verón (1987, 2001) como un punto de partida insoslayable para redefinir este concepto no sólo porque los medios han sido su objeto de estudio más desarrollado, sino porque la pregunta por la *mediatización* está en el origen de su concepción socio discursiva. Como señala el propio Eliseo Verón en su texto fundante *Semiosis Social* (1987_a): “La pregunta por la construcción social de lo real como proceso semiótico puede comenzar a hacerse porque, entre otras cosas, el funcionamiento de la tecnología de los medios vuelve esta construcción cada vez más visible”. (Ibídem.: 27) En esta afirmación se explicita el vínculo inerradicable entre tecnología mediática y producción social del sentido y expresa con claridad un posicionamiento *no técnico* en torno del funcionamiento mediático que nos interesa destacar como punto de partida.

Desde ese lugar, que explicita el vínculo entre *semiosis* y *mediatización*, nos interesa preguntarnos por los procesos de constitución subjetiva, para lo que se vuelve central considerar la dimensión discursiva. Ferrante y Saintout (2006) destacan, siguiendo a Cingolani que para la mirada sociodiscursiva el sujeto es un efecto de sentido, es decir, un producto de operaciones discursivas que lo constituyen. Verón considera que sujeto es “(...) pasaje de la circulación del sentido, relevo en el interior de un conjunto de prácticas discursivas”. (Verón en Bitonte, 2005: 33). Es parte y producto del funcionamiento de la *semiosis*. No es la terminal del proceso, sino un soporte más de esa red infinita de reenvíos sígnicos, un *vector de la significación* que se desplaza por la red semiótica recortando trayectorias de sentido y articulando *espacios mentales*. (Verón, 2001). De modo que si la trama semiótica está mediatizada, es decir atravesada constitutivamente por los medios, los sujetos también lo están.

De la recepción a la mediatización. Aportes de la perspectiva sociodiscursiva

Ahora bien, ¿Qué implica la noción de mediatización? ¿Desde donde estudiar estos procesos para poder analizar su relación con los modos contemporáneos de constitución subjetiva?

La extensión de los medios y tecnologías de la comunicación y la información a las distintas esferas del funcionamiento social es uno de los fenómenos más significativos, -junto a la movilidad transnacional del capital, las migraciones, la globalización cultural y el desarrollo informático-, de lo que se ha dado en llamar la *modernidad desbordada* para caracterizar el funcionamiento dinámico y dislocado de las sociedades contemporáneas. (Appadurai, 1998) La *mediatización* social designa el vínculo constitutivo entre los dispositivos técnicos de la comunicación y la información y las dinámicas sociales y culturales que se vienen desarrollando en las últimas décadas.

Nos interesa destacar el aspecto estratégico implícito en la noción de *mediatización* en tanto nos permite analizar las complejas transformaciones sociales contemporáneas vinculadas al funcionamiento mediático en relación a una dimensión específica la producción de las subjetividades juveniles contemporáneas.

En esa línea señalamos que se hace necesario estudiar los procesos de *mediatización* considerando las especificidades y situaciones sin pretensiones de brindar explicaciones holísticas sino especificando los microfuncionamientos en espacios definidos. Consideramos que la *mediatización* debe ser pensada como un conjunto de hipótesis interpretativas en situaciones específicas y en relación a determinados aspectos o dimensiones que deben especificarse para orientar la búsqueda de las transformaciones sociales como objeto de estudio.

Verón (1992) señala que:

Las sociedades postindustriales son sociedades en vías de *mediatización*, es decir, sociedades en que las prácticas sociales (modalidades de funcionamiento institucional, mecanismos de toma de decisión, hábitos de consumo, conductas más o menos ritualizadas, etc.) se transforman por el hecho de que hay medios. (p.124)

La noción de *mediatización*, a diferencia de otros conceptos similares que se usan como sinónimos, pone el énfasis en las situaciones de transformación y cambio social y eso la distingue de otros términos con los cuales dialoga activamente.

Partimos de considerar que los vínculos con los MyTIC no son lineales, ni homogéneos y que el trabajo de imposición ideológica de la hegemonía mediática no es simple y unidireccional. Por el contrario, sostenemos que los vínculos que establecemos con estas tecnologías son múltiples, heterogéneos, complejos y dislocados, pero también son condicionados, convergentes y sobredeterminados por las condiciones de funcionamiento del poder. Estos vínculos, desarrollados a través de variadas y condicionadas experiencias de uso y apropiación, implican en cada caso un conjunto complejo de operaciones de producción de sentido a través de las cuales los sujetos se experimentan a (sí) mismos y a los otros, se autoconocen, se modifican y se expresan de modo individual y colectivo.

Estos modos de interacción con los dispositivos y discursos mediáticos son variados y deben poder explicitarse y analizarse en cada caso, según el contexto sociocultural de los sujetos considerados, por lo que el paradigma comunicacional de los efectos puntuales o a largo plazo sobre los sujetos y los grupos sociales debe abandonarse de modo definitivo como modelo de estudio. La *recepción*, concepto proveniente de una perspectiva técnico-informacional, no permite reconocer los complejos procesos de producción de sentido que realizamos en los múltiples modos de vincularnos con los MyTIC. Pensar en los sujetos como receptores implica concebirlos en términos técnicos, como terminales de un circuito y no como agentes participativos de su entorno con capacidad de apropiación, uso, resignificación y producción discursiva.

Consideramos que la perspectiva comunicacional, -aun aquella de índole crítica y culturalista que en las últimas décadas ha destacado la actividad de los receptores-, no ha podido dar cuenta de la compleja trama de sentidos en la que se envuelven cotidianamente los sujetos con los discursos y dispositivos tecno-

mediáticos. Su concepción sistémica de la comunicación, junto a la mirada empirista de los sujetos y la descontextualización de los procesos de producción social del sentido plantean hoy serios límites a esta perspectiva.

Consideramos, que si bien los aportes de la perspectiva socio-discursiva para el estudio de la *mediatización* han sido muy relevantes para complejizar la comprensión de ciertos procesos de *producción* del sentido, en relación al análisis del *reconocimiento* no han sido tales. Para el estudio de la *mediatización* es fundamental recuperar la pregunta por la producción social del sentido, considerando los condicionantes del sistema productivo (de la producción, la circulación y el reconocimiento de los discursos) y las transformaciones socioculturales vinculadas a éste.

Esta perspectiva nos parece relevante en la medida en que propone un abordaje discursivo de esta problemática en tanto considera a los medios y a la comunicación mediática como una configuración fundamental que estructura la producción de sentido de las sociedades contemporáneas. La *mediatización* designa entonces esos cambios en los modos en que se produce socialmente el sentido, cambios que, no son homogéneos ni unificados y como dice Verón (1991) requieren ser estudiados en cada situación.

La perspectiva sociodiscursiva cuenta con la noción de *semiosis social* (Verón, 1987a) como herramienta de intelección para analizar el funcionamiento del sentido en distintas dimensiones y esferas de lo social. Esta herramienta analítica permite considerar estas dinámicas como constitutivas de todo proceso de producción de sentido, más allá del modo o de la posición en la red en que intervengan los MyTIC. La *semiosis* es una red de reenvíos sígnicos en la que un objeto significado puede ser en otra ocasión signifiante el interpretante o el signo de otro objeto. Por eso, los MyTIC pueden intervenir en ese proceso como signo, objeto o interpretante o funcionar como discurso, como condición de producción, de circulación o de reconocimiento indistintamente. La *mediatización* en tanto transformación de los procesos sociales de producción de sentido se encuentra a

uno y otro lado de la *semiosis*, y solo puede ser analizada a cuenta de sostener un modelo relacional, intertextual e interdiscursivo.

El concepto de *semiosis* social ofrece la posibilidad de comprender un fragmento del proceso, un conjunto discursivo determinado y plantear hipótesis en torno a sus relaciones semióticas, siempre productivas, con el contexto de producción. Acordamos con Verón en este punto: “(...) si partimos de la noción de *semiosis* social, se abre un campo de conceptos e instrumentos de análisis mucho más interesante que el campo al que puede llevar la noción de cultura”. (Verón, 2007) Esta última noción es de tipo holístico y pone el énfasis en la *praxis social* como totalidad. En su lugar el concepto de *semiosis* (y la Teoría de la Discursividad asociada a ella) permite analizar el cambio social en las operaciones de producción discursiva realizadas en relación a los MyTIC y así especificar las dinámicas localizadas que se plantean en torno a la emergencia de esos dispositivos. Debido a este funcionamiento de red y al juego de reenvío sígnicos, los MyTIC pueden ocupar indistintamente cualquier posición en el proceso o fragmento del tejido estudiado. Pueden ocupar el lugar del discurso a analizar, ser parte de sus condiciones de producción o de las de reconocimiento ya que lo propio de la *mediatización* es su capacidad de volverse trama discursiva, su poder de ingresar a la red semiótica y penetrar todas las esferas y dimensiones de producción del sentido.

De modo que considerar los procesos de *mediatización* desde la *semiosis* permite salirse de una *lógica unidireccional* de la relación *Medios → Sociedad*, como así también de una *lógica bidireccional* o de una *lógica sistémica* que intenten pensar la relación entre la producción social del sentido y el orden mediático como dimensiones autónomas. (Verón, 1987b)

Ejes de subjetivación

Antes de avanzar en torno de algunas ideas que nos permitan pensar estos procesos de *mediatización* se hace necesario aclarar la perspectiva desde la cual nos acercamos a la problemática de la subjetividad.

Partimos de una concepción postestructural (Foucault, Deleuze y Guattari) desde la que recuperamos particularmente la perspectiva feminista de Braidotti (2000, 2004). Esta mirada reconoce una concepción antiesencialista, histórica y contextual de la subjetividad destacando la capacidad de agencia y la dimensión discursiva como aspectos constitutivos del sujeto. Esta perspectiva asume que si bien el sujeto se constituye en el discurso, como sujeto de la enunciación es también el producto de condiciones materiales, corporales, contextuales y semióticas que exceden su agencia. El discurso que convierte al sujeto en *yo hablante*, es una ficción que unifica, de modo imaginario, las múltiples estratificaciones que conforman la subjetividad. (2001) Este cierre imaginario y fundante de la capacidad de subjetiva no implica que el sujeto sea una unidad, una entidad homogénea, una identidad cerrada. Por el contrario, la subjetividad es dinámica y se manifiesta mas que como una identidad estable como un conjunto estratificado de múltiples ejes de subjetivación y diferenciación que se activan, se manifiestan e interactúan entre si de acuerdo a las circunstancias. Frente a estas complejidades, dinámicas y siempre cambiantes que son las subjetividades, Braidotti propone la figuración del nómade tomada de Deleuze (1980). El sujeto nómade hace referencia a *la presencia simultánea de variados ejes de diferenciación que entran en interacción para constituir la subjetividad contemporánea*. (Braidotti, 2000) La noción de devenir subjetivo nómade hace referencia a la interconectividad intensa que caracteriza a las subjetividades contemporáneas en las que experiencias y sentidos se fusionan de modo simultáneo y complejo. La figura del nómade implica considerar a la identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de conexiones situadas, sin una unidad esencial o permanente, sin identificaciones estables. La identidad es un juego de aspectos múltiples del *sí mismo*. Es relacional, pues requiere del vínculo con el otro, es retrospectiva, pues se conforma en base a las experiencias pasadas y es situada pues las condiciones sociohistóricas la modelan. La subjetividad nómade no puede ser pensada de forma lineal o teleológica, sino como una red de conexiones múltiples, intensiva, corporizada, situada y cultural.

De modo que la subjetividad no es una entidad unificada, una identidad cerrada sino un juego de prácticas históricas y condicionadas de *subjetivación* y de *sujeción* respecto de ciertos ejes a partir de los cuales los sujetos incardinados devienen como tales.

Las nociones de *subjetivación* y *sujeción* permiten reconocer no solo la dimensión discursiva y activa de la subjetividad sino también su condición contextual y de producción social. Esta perspectiva permite dar cuenta de esta "inscripción histórica de la subjetividad", de los modos sociales a través de los cuales nos construimos a nosotros mismos a través de ciertas prácticas y de lo que el contexto socio-histórico concreto nos posibilita y nos impone a la vez como modelo y sujeción. De acuerdo a lo anterior, la subjetividad es el resultado de prácticas históricas que no se reducen al universo de lo simbólico,- puesto que también implican la materialidad,- sino que lo atraviesan, se valen de los signos y dinámicas semióticas. Como dijimos, la dimensión discursiva, si bien no es la única dimensión constitutiva de la subjetividad, es fundamental porque en su seno el sujeto se relata a (sí) mismo. El sujeto incardinado se inscribe en el lenguaje a partir del cual deviene un *yo hablante*, una ficción que le da una unidad imaginaria a las múltiples estratificaciones y condiciones sociales que lo modelan y lo conforman.

Como señala Vargas (2009)

La cultura se recrea a sí misma en cada sujeto y cada sujeto da cuenta de ella, las subjetividades colectivas proponen los ejes a partir de los cuales cada sujeto se construye desde la inscripción en lo simbólico, desde una matriz de significaciones sociales. En una subjetividad que está antes y más allá de cada sujeto y de la que cada sujeto es cristalización, producto —siempre inacabado— de factores producentes, de múltiples ejes de subjetivación. (Vargas, 2009: 11)

En ese marco consideramos que los procesos de *mediatización* operan como uno de los ejes de subjetivación más significativos en la actualidad, por lo que las subjetividades contemporáneas no sólo son *modeladas* sino que son producidas en esos procesos. Por lo tanto si pretendemos dar cuenta de los

funcionamientos discursivos a través de los cuales devenimos en sujetos en condiciones de contemporaneidad, se hace necesario indagar la incidencia de los múltiples vínculos constitutivos que establecemos con los medios y tecnologías de la información y la comunicación (MyTIC). Como dice Guattari es necesario reconocer las *modalidades maquínicas de la subjetividad*. (2008). A partir de esa propuesta consideramos que se hace necesario comenzar a explorar esos modos en que la *mediatización* opera como un eje de *subjetivación* y como un conjunto de dispositivos de *sujeción* a partir de los cuales devenimos sujetos contemporáneos.

Este punto es para nosotros relevante en tanto la *mediatización* define procesos de complejos e hibridados que operan en tensión entre la *sujeción* y la *subjetivación*, tensión que requiere ser analizada en cada situación pues la constitución subjetiva es histórica y culturalmente localizada. La *mediatización* de la subjetividad debe poder especificarse en cada caso a partir de las relaciones de poder y de los mecanismos de *sujeción/subjetivación* activados.

Mediatización de la subjetividad. Algunas hipótesis.

A partir de estas consideraciones planteamos que la instancia de reconocimiento está siendo fuertemente interpelada por las transformaciones sociotécnicas de las últimas décadas por lo que se presenta como un espacio de problematización constante para la constitución de las subjetividades contemporáneas. Por este motivo, sostenemos la necesidad de reconceptualizar los estudios de reconocimiento en relación a los MyTIC para explorar las nuevas formas de interpretación y lectura de lenguajes y registros significantes, y también las renovadas formas de apropiación, de uso y consumo convergente de estas tecnologías. La convergencia tecnológica de lo audiovisual, la informática y las telecomunicaciones altera profundamente los modos de producción del sentido y la instancia de la recepción. Podría decirse que estos procesos centrados en la pantalla pero fuertemente orientados a incorporar la actividad *colaborativa* del usuario y a invisibilizar las distancias entre programadores y usuarios, están derivando la *semiosis de la mediatización* a procesos amalgamados de

producción/recepción que alteran, dispersan, multiplican y diseminan los procesos previos de producción del sentido. Sostenemos que se hace necesario reconocer el conjunto de potencialidades subjetivas inéditas vinculadas a la posibilidad de enunciación, de expresión y también de actuación e interacción que se plantean en y a través de los MyTIC. Es necesario indicar en función de las hipótesis anteriores que la relación de los sujetos con los MyTIC no se reduce a los procesos de recepción sino que entablan vínculos de diverso tipo, puesto que son recursos culturales que les permiten realizar numerosas acciones e interacciones sociales (Thompson, 1999; Silverstone, 2004. Pero los medios y las tecnologías no son sólo recursos de interacción sino que son *fábricas de subjetividad*, fábricas de subjetivación que ejercen una potente función experiencial del sí mismo, operan una *función existencializante*, diría Guattari. (2008: 36)

La *mediatización* implica un conjunto de prácticas concretas (de uso, apropiación y producción de MyTIC), de prácticas cotidianas que median, intervienen, establecen y modifican las relaciones de los sujetos consigo mismos. Ese trabajo de modelación de sí tanto por sujeción a modelos impuestos como por apropiación subjetiva de ciertos recursos es lo que denominamos como *mediatización de la subjetividad*.

Ahora bien, ¿Cómo estudiar estos procesos? Ya hemos señalado que reducir el estudio a ciertas prácticas de recepción limita las posibilidades de comprender los modos en que los MyTIC participan de las formas en que devenimos sujetos. Por ello es más productivo pensar la *mediatización* desde el análisis de los procesos de subjetivación que desde los procesos de recepción de los mensajes que realizan los sujetos, en tanto los primeros implican a los segundos. Para ello se hace necesario considerar integralmente todos los procesos y prácticas de comunicación mediatizadas que protagonizan los sujetos en todas sus instancias de producción, circulación y reconocimiento pues la riqueza para los procesos de subjetivación radica en la diversidad y convergencia de todos esos usos. Los sujetos transitan incesantemente y a lo largo de la rutina diaria por distintas posiciones respecto de los MyTIC, posiciones que les ofrecen distintas

posibilidades en los circuitos comunicativos, unas más pasivas, otras más activas que les ofrecen distintos modelos de interpelación que los sujetos pueden o no asumir como propios.

Los dispositivos involucrados en la *mediatización* son parte de lo que Agamben (2007) califica como la *inmensa proliferación de procesos de subjetivación* vinculados a la acumulación y multiplicación de dispositivos que define la fase presente del capitalismo.

Ello puede dar la impresión, de que la categoría de subjetividad, en nuestro tiempo, vacila y pierde consistencia, pero se trata, para ser precisos, no de una cancelación o de una superación, sino de una diseminación que acrecienta el aspecto de mascarada que siempre acompañó a toda identidad personal. (Agamben, 2007)

Por eso destaca Agamben que un mismo individuo puede ser sede de múltiples procesos de subjetivación según los dispositivos con los que interactúe. Esta idea es para nosotros central pues consideramos que la *mediatización*, al poner en juego numerosos y variados procesos de subjetivación, participa activamente de esa condición de la subjetividad contemporánea. Por tal motivo, señalamos la necesidad indagar a los sujetos desde la figuración del *nómade* (Braidotti, 2000) pues ese modelo ofrece la posibilidad de reconocer las múltiples posiciones subjetivas que van adquiriendo en sus prácticas mediatizadas, aunque estas posiciones puedan ser contradictorias o paradójicas.

Como señala Hopenhayn (1999) el hecho que los flujos mediáticos y técnicos sean globalizados, instantáneos y tiendan a favorecer la interactividad tiene efectos paradójicos sobre la producción de subjetividad. Es así que los MyTIC por un lado:

(...) infunden la sensación de protagonismo en la construcción de mensajes, porque a través del ciberespacio son cada vez más (aunque proporcionalmente pocos) los que hacen circular sus discursos con un esfuerzo mínimo. De otra parte, sensación de anonimato al contrastar nuestra capacidad individual con el volumen inconmensurable de mensajes y de emisores que están presentes a diario en la comunicación interactiva a distancia. (ibid: 17)

Se plantean así una serie de situaciones en tensión para las subjetividades contemporáneas que deben lidiar y desarrollarse en el marco de escenarios dilemáticos. Acordamos con Hopenhayn (1999) que señala que estos escenarios por un lado estimulan la sensación de impotencia frente a la saturación de oferta mediática y por otro, favorecen procesos de autoafirmación a partir de la sobreoferta *de nuevas opciones de autorealización por vía de la extroversión mass-mediática*; (Ibíd.: 19). Asimismo señala la paradoja que se plantea frente a la *expansión de la interlocución y el contacto con otros distantes* y por otro lado la aniquilación de la presencia del otro en el encuentro virtual. (Ibíd.: 20). Estas condiciones definen un cambio profundo en las coordenadas espacio-temporales de los sujetos contemporáneos. Estos cambios profundos afectan las categorías de la percepción a partir de una aceleración temporal generalizada y de un desplazamiento o dislocación espacial multiplicada que tienen fuertes implicancias en los modos en que los sujetos viven las experiencias de sí. Hopenhayn señala que:

Todo esto hace que en la subjetividad se recombinen nuevas formas de ser activo y ser pasivo, nueva percepción del tiempo y la distancia, nuevas representaciones del diálogo y la comunicación, nueva relación con la información y el conocimiento. (Ibíd.: 20)

La mediatización debe comprenderse en toda su complejidad, pues produce categorías, clasificaciones y posicionamientos subjetivos dilemáticos en tanto por un lado predomina el modo homogéneo y dominante de las categorías de mercado, de audiencia y de usuario pero por otro proliferan las posibilidades de logara un agenciamiento social singularizado y particular de ciertos colectivos de enunciación marginados, excluidos o reducidos al silencio. Tal el caso de la emergencia de colectivos sociales fuertemente territoriales y localistas que encuentran en los MyTIC posibilidades de organización y de visibilidad social que la hegemonía mediática les niega. Considerando entonces con particular

énfasis estas transformaciones maquínicas y tecnológicas de la subjetivación, Guattari (2008) destaca dos aspectos que consideramos centrales: la tendencia hacia la homogeneización universalizante y reduccionista de la subjetividad y la tendencia hacia la heterogeneidad y la singularización de sus componentes. (op. cit. 15) Estos rasgos tensionantes, y dilemáticos que están presentes en los procesos de mediatización de las subjetividades, requieren de dispositivos analíticos lo suficientemente sensibles para identificarlos en esa dinámica. Esas prácticas mediatizadas incitan constantemente a nuevas experiencias de sí mismo, imponen procedimientos de modelación subjetiva individuales y colectivos y favorecen modos activos de constitución reflexiva.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2007) “¿Qué es un dispositivo?” en Biblioweb Caosmosis disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>

Appadurai, A (2001) *La modernidad desbordada*. Trilce.FCE.México.

Bitonte, M. (2005) “Las Formas de recepción de una teoría de la recepción. La teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón” en *Contemporánea, Revista de Comunicación y Cultura*. Vol. 3 • no 2 • p 29 - 52 • Julio/Diciembre. Brasil.

Braidotti, R. (2000) *Sujetos Nómades*. Paidós. Buenos Aires.

Deleuze, G (1995) *Conversaciones*. Pre-Textos. Valencia

----- y Guattari, F (1980) *Mil Mesetas*. Pretextos. (Trad. 1988).

Ferrante y Saintout (comp.)(2006) *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*. Ed. La Crujía. Buenos Aires.

Foucault, M. (2005) *Historia de la Sexualidad*. Vol II. El uso de los placeres. Siglo XXI. México.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2008) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Ed. Tinta Limón. Buenos Aires

Hopenhayn, M. (2005) "Tensiones y paradojas en América Latina" en Rev. Toda (vía) Pensamiento y cultura en América Latina. Fundación OSDE. Abril. Buenos Aires.

----- (1999) "La aldea global entre la utopía transcultural y la ratio mercantil" Carlos Iván Degregori y Gonzalo Portocarrero (eds). 1999. Cultura y Globalización, Lima.

Vargas, L. (1998) "¿La subjetividad del sujeto o el sujeto de la subjetividad?", en Isabel Jáidar *et al.* *Tras las huellas de la subjetividad*, UAM. **México.**

Verón, E. (2002) Efectos de Agenda II. Espacios Mentales. Gedisa. Ed. Buenos Aires.

----- (2001) El cuerpo de las Imágenes. Grupo Ed. Norma. Buenos Aires.

----- (1992) "Interfaces sobre la democracia audiovisual evolucionada" en Ferry Wolton, El nuevo espacio público, Barcelona, Gedisa, pp. 124-139.

----- (1991) La Mediatización. Fac. de F y L. UBA. Buenos Aires. Mimeo

----- (1987a) "La Semiosis Social". Gedisa. Buenos Aires.

----- (1987b) Construir el acontecimiento. Gedisa. Buenos Aires.

INVESTIGAR EN PUBLICIDAD, ACTUALIDADES Y DESAFÍOS

Mariángeles Camusso

mariangeles.camusso@gmail.com

Nora da Silveira

noradasilveira@gmail.com

Proyecto de investigación: Publicidad digital: estrategias, creatividad y lecturas del discurso publicitario en Internet. Impacto y actualidad en el desarrollo de la actividad publicitaria en Rosario y la región

Director: Hugo Berti

Fac. de Ciencias de la Comunicación (Sede Regional Rosario) – Universidad Abierta Interamericana

Palabras clave

Investigación publicitaria – estrategias – recursos creativos – experiencias – percepción

Resumen

La ponencia describe la metodología de trabajo adoptada por un grupo de profesores de la Licenciatura en Publicidad con el objetivo de abordar de forma conjunta las múltiples dimensiones que se entrecruzan en el objeto de investigación. Consideramos que este abordaje permite analizar el fenómeno en su desarrollo íntegro, tanto desde la producción como desde la recepción.

El desarrollo de cualquier acción publicitaria supone la existencia de diferentes etapas que se retroalimentan entre sí: la etapa estratégica, dónde se definen los modos de alcanzar determinados objetivos en función de un análisis del contexto; la etapa creativa, dónde se generan las piezas publicitarias que materializan un discurso y la etapa de lecturas o recepción, dónde las piezas se enfrentan a la mirada del perceptor. Los resultados de esta última operación

realimentan o re-direccionan a su vez las decisiones tomadas en la etapa estratégica.

La novedad y vertiginosidad de los cambios tecnológicos repercute en la ausencia de protocolos consolidados de investigación –sea ésta una investigación de mercado o epistémica- y por ende en la escasez de documentos que den cuenta de manera fundamentada de la realidad del fenómeno en nuestra realidad cercana. Nuestras preguntas van, en consecuencia, desde la inquietud cuantitativa sobre niveles de inversión hasta la curiosidad en torno a las reacciones de los perceptores.

* * *

El presente proyecto unifica los proyectos de investigación incluidos en los planes trienales de todos los profesores permanentes de la Licenciatura en Publicidad de la UAI a fin de abordar en forma conjunta las múltiples dimensiones que se entrecruzan en el objeto de investigación. Se inscribe en uno de los focos temáticos nodales definidos por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de UAI para abordar durante el sexenio 2009-2014: “*Nuevas tecnologías de la información y la comunicación*” indagando en particular cómo las mismas impactan en el desarrollo integral de la actividad publicitaria.

Problema de investigación

El desarrollo de cualquier acción publicitaria supone la existencia de diferentes etapas que se retroalimentan entre sí: la etapa estratégica, dónde se definen los modos de alcanzar determinados objetivos en función de un análisis del contexto; la etapa creativa, dónde se generan las piezas publicitarias que materializan un discurso y la etapa de lecturas o recepción, dónde las piezas se enfrentan a la mirada del perceptor. Los resultados de esta última operación

realimentan o redireccionan a su vez las decisiones tomadas en la etapa estratégica.

La novedad y vertiginosidad de la temática analizada repercute en la ausencia de protocolos consolidados de investigación –sea ésta una investigación de mercado o epistémica- y por ende en la escasez de documentos que den cuenta de manera fundamentada de la realidad del fenómeno en nuestra realidad cercana. Nuestras preguntas van, en consecuencia, desde la inquietud cuantitativa sobre niveles de inversión hasta la curiosidad en torno a las reacciones de los perceptores.

Cuáles son las empresas que utilizan la web como plataforma de contacto con sus públicos y cómo lo hacen; quiénes ofician como referentes para la toma de decisiones; qué tipo de estrategias creativas-narrativas se utilizan; cuáles son los spots que se recuerdan y por qué, son algunas de las preguntas que pretende responder este trabajo.

El proyecto se subdivide en tres líneas de investigación que abordan respectivamente la dimensión estratégica, la dimensión narrativo-creativa y la recepción publicitaria.

Objetivos

Generales:

- Obtener un panorama del desarrollo actual de las estrategias publicitarias digitales en Rosario y región.
- Elaborar hipótesis en torno a la relación dinámica entre estrategias, creatividad y recepción.

Objetivos particulares (cada integrante del proyecto aborda una sub-línea de investigación)

Para el Subtema 1: La incorporación de internet en las estrategias publicitarias de empresas de Rosario y la región.

- Explorar y describir diferentes formatos de acciones publicitarias –utilizados en Rosario y región- que utilicen nuevas tecnologías de la comunicación.
- Conocer la evolución de los niveles de inversión publicitaria en acciones que involucren nuevas tecnologías en Rosario y la región, relevando diversas fuentes.
- Ponderar la relevancia de estas acciones en las estrategias de comunicación de cada marca/producto.
- Clasificar tipologías estratégicas y analizar críticamente cada una de ellas.

Para el subtema 2: *Las nuevas tecnologías en el desarrollo de la Creatividad Publicitaria.*

- Explorar, describir y analizar desde una perspectiva semiótica las modalidades discursivas de diferentes formatos de acciones publicitarias digitales.
- Establecer tipologías discursivas y creativas.
- Elaborar hipótesis en relación a la relación entre estas modalidades y la construcción de imaginarios en torno a las marcas y las empresas.

Para el subtema 3: *Percepción y recordación de publicidades en sitios web de diarios, entre jóvenes estudiantes universitarios.*

- Identificar cuáles son las publicidades más recordadas.
- Explorar los motivos por los cuales se recuerdan unas publicidades por sobre otras.
- Conocer la relación entre recordación y recursos creativos.

Estado actual del tema

La problemática a desarrollar amerita indagar recorridos teóricos provenientes de diversos campos. Por un lado, las ciencias empresariales se focalizan en el análisis de los negocios que generan las nuevas plataformas tecnológicas y de sus éxitos y fracasos medidos en datos comerciales y/o

cuantitativos (ej. Número de visitantes, permanencia de los visitantes en determinado sitio, clickeo de opciones). Según datos del Interactive Advertising Bureau de Argentina (IAB), la entidad que agrupa a las principales empresas de Internet locales, durante el año 2006 la publicidad online creció 35% en la Argentina, alcanzando *los 91 millones de pesos* y un 43,72% en 2007.

Desde el año 2007, el IAB viene implementando un nuevo modo de auditar las inversiones publicitarias en Internet que, junto con la publicidad interactiva (banners), también tiene en cuenta a la publicidad en buscadores (search marketing). Según el Informe Anual 2009 de la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad, Internet con el incremento de un 31.44% versus el año anterior se encuentra muy cercana a alcanzar el 3% de share del total de la inversión publicitaria. Estos números reafirman la noción que nos proporciona la observación de nuestras experiencias cotidianas acerca del grado de impacto que las nuevas tecnologías tienen en nuestras vidas en general y en la actividad publicitaria en particular. Los datos “crudos” sin embargo, no son suficientes para comprender la dimensión cualitativa y simbólica del fenómeno.

Consideramos que es nuestra responsabilidad reflexionar sobre estos números preguntándonos más allá de su aparente éxito comercial cómo operan en la construcción de los imaginarios sociales, de las prácticas comunitarias, de la reformulación de los vínculos humanos en general y de la actividad publicitaria en particular.

Un recorrido por bases de datos bibliográficas nos permite observar que la mayoría de los títulos sobre publicidades interactivas provienen o bien del management -recopilación de casos exitosos, según los parámetros señalados anteriormente- (IAB), (Pergelova; Prior y Rialp, 2008), (Sánchez López, 2008) o bien del diseño, a través de la exposición ilustrada de casos estéticamente seleccionados (Austin y Daust, 2008) (Wiedemann, 2009). Se encuentran también investigaciones de corte semiótico, pero centradas principalmente en el análisis de experiencias como blogs, hipertextos, o sitios periodísticos (Scolari, 2004), (Bonsieppe, 1999), (Moreno, 2003) o títulos que refieren a la dimensión

antropológica cultural del fenómeno de consumo de nuevas tecnologías (Traversa, 2007; 2009). Encontramos también que muchos “consejos” o fórmulas para el desarrollo de estrategias creativas interactivas se reproducen a través de la web de un sitio a otro, de una columna de opinión a otra, sin respaldo académico o teórico.

Sin embargo, la investigación sobre los fenómenos de la recepción de publicidades en Internet continúa mostrando carencias ya detectadas en relación a la recepción de los medios tradicionales. Según Verón (2004) *“la distinción entre producción y reconocimiento es reveladora al aplicarse al discurso publicitario”*. Y agrega *“Vemos que la mayor parte del universo del discurso publicitario concierne a la evolución socio-cultural, más que al consumo. Como las empresas no piensan financiar nada que no esté directamente ligado al impacto comercial de los mensajes, ignoramos casi todo de las características de las gramáticas publicitarias de reconocimiento. Se trata -sin embargo- de una problemática central para la comprensión de la producción de sentido en las democracias industriales”*. Por todo ésto consideramos que existen espacios vacíos en la producción de conocimiento sobre los fenómenos actuales de creación y circulación de la publicidad digital interactiva que justifican el interés en investigar sobre los mismos.

Hipótesis

Aunque no corresponde formularla por tratarse de una investigación exploratoria y descriptiva, se pretende describir la vastedad de las formas de comunicación que desarrollan las empresas –a partir de las sugerencias de los profesionales que las asesoran- para establecer vínculos con sus audiencias. Se pretende además analizar constantes y disrupciones en la utilización de formatos, lenguajes y soportes digitales a fin de encontrar parámetros de lo que se denomina “creativo” en la actualidad.

Metodología

La novedad y complejidad del objeto a investigar requiere de un abordaje metodológico múltiple: crítico/interpretativo, descriptivo/clasificadorio, cualitativo/exploratorio; que se irá articulando de acuerdo a los avances parciales. Cada uno de los subtemas recortará las herramientas de análisis e investigación adecuadas para el recorte particular.

Así, para abordar los tópicos referentes al **Subtema 1** se propone la utilización de entrevistas en profundidad a informantes claves y un relevamiento a través de encuestas a bases de datos de empresas de Rosario y la región.

Para el **Subtema 2** se seleccionará un corpus de piezas de comunicación digital, atendiendo a criterios de variedad antes que de homogeneidad.

El **Subtema 3** requiere de una metodología de tipo post test, de diseño pre experimental, con un grupo único en estudio, sobre una población de estudiantes universitarios seleccionados de manera no probabilística intencional (estudiantes de carreras no afines a la Publicidad).

BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Zygmunt, *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica, 2007-
- Bonsiepe, Gui, *Del objeto a la interfase*, Ed. Infinito. 1998.
- Carrillo, María Victoria: “*La interactividad: un reto para la publicidad en el entorno digital on-line*”. Zer: Revista de Estudios de Comunicación. Madrid (España), Mayo de 2005.
- Floch, Jean Marie “*Semiótica, marketing y comunicación*”. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.
- Grupo Spectus. “*Análisis creativo de la publicidad en los entornos virtuales*”. Comunicar. Madrid (España) 2008.
- Ledesma, María “*El diseño gráfico, una voz pública*” Editorial Argonauta, Buenos Aires, Septiembre 2003.

Molina, Clara Muela: *“La publicidad en Internet: situación actual y tendencias en la comunicación con el consumidor”*. Zer: Revista de Estudios de Comunicación. Madrid, Mayo de 2008.

Moreno, Isidro: *“Narrativa audiovisual publicitaria”*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 2003.

Pergelova, Albená; Prior, Diego y Rialp, Josep: *“Eficiencia publicitaria en el sector español de automóviles: análisis del papel de la publicidad en Internet mediante el uso de técnicas DEA y de fronteras estocásticas”*. Academia: Revista Latinoamericana de Administración. Barcelona (España), 2008.

Sánchez López, Cristina: *“Recursos utilizados por la publicidad televisiva que afectan al procesamiento mnésico”*. Palabra Clave. Salamanca (España), Junio de 2008.

Scolari, Carlos: *“Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales”*, Editorial Gedisa, España, 2004.

Verón, Eliseo, *“Fragmentos de un tejido”*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004.

Zecchetto, Victorino: *“Seis semiólogos en busca de un lector”*, Editorial La Crujía, 2005.

ETHOS Y GOBERNABILIDAD.

APROXIMACIONES SEMIÓTICAS AL DISCURSO KIRCHNERISTA

Mariano J. Dagatti

mjdagat@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Ethos y gobernabilidad. La construcción de la imagen de sí del ex presidente Néstor Kirchner en sus discursos públicos durante su primer año de gobierno

Directora de tesis: Dra. Alejandra Vitale

Directora de beca: Lic. Paula Siganevich

UBA / CONICET

Palabras clave

Ethos – gobernabilidad – Kirchner – discurso político – gestualidad

Resumen

Esta comunicación tiene por objetivo presentar un mapa de investigación del discurso kirchnerista. Enmarcado en el análisis del discurso de la escuela francesa, nos interesa dar a conocer un panorama de los estudios acerca del fenómeno kirchnerista en el cruce entre una semiótica de los discursos políticos y los aportes de disciplinas como la sociología, las ciencias políticas y la comunicación.

Nos interesa debatir acerca de la relación entre imagen pública y gobernabilidad en los discursos públicos del ex presidente Néstor Kirchner, a la luz de una reorganización de los procesos de hegemonía en la esfera política nacional. Específicamente, procuraremos indagar en posibles variantes e invariantes del discurso kirchnerista que permitan brindar una cartografía del kirchnerismo como tecnología gubernamental en una etapa de post-crisis capitalista. Para ello, pondremos en consideración algunas hipótesis de trabajo y

la observación de ciertas tendencias discursivas, dando por resultado un conjunto de aproximaciones que permitan discutir acerca de la escena política actual.

* * *

Esta ponencia tiene por objetivo general trazar una cartografía del vínculo entre *ethos* y gobernabilidad en los discursos públicos del ex presidente Néstor Kirchner durante su primer año de gestión, entendido como una dimensión central del ejercicio gubernamental kirchnerista. Se trata de poner a consideración en esta instancia algunos resultados de una investigación de post-grado de mayor envergadura, con el propósito de esbozar un sucinto panorama del kirchnerismo como fenómeno social.

El orden de la exposición será el siguiente: en primer lugar, daremos cuenta de las motivaciones e interrogantes que nos condujeron a diseñar este estudio; en segundo lugar, brindaremos las definiciones de las principales nociones de la tesis; en seguida, nos centraremos en los objetivos e hipótesis trabajados, así como en la confección del corpus; por último, mencionaremos, de acuerdo al estado del arte, ciertos aportes de la pesquisa y ofreceremos las perspectivas futuras de análisis.

1. Introducción

El origen de la investigación que aquí presento tuvo su motivación en dos fenómenos estrechamente ligados que caracterizaron la vida política nacional durante el primer tramo de gobierno del ex presidente Kirchner: principalmente, la eficacia del kirchnerismo para re-legitimar la esfera política y, en particular, la figura presidencial, en un contexto de disolución de los lazos políticos y de fuerte desconfianza en las instituciones y la clase dirigente; y en segundo lugar, la consistencia del proyecto kirchnerista para cobijar en su seno personas, acciones y discursos de pertenencias ideológicas heterogéneas.

Nos preguntábamos por las razones que habían permitido el crecimiento de una imagen pública favorable del mandatario en la comunidad nacional e internacional, habiendo partido de un escaso consenso; cómo se había pasado de un escenario de abierta condena por parte de la ciudadanía a los funcionarios políticos a una situación de extendido apoyo a un gobierno nacido de esa misma “clase”, con una imagen positiva que rondaba la asombrosa cifra de los noventa puntos (1), cómo había sido posible que un presidente que había asumido el mando con la quinta parte del electorado nacional a su favor hubiera convencido a propios y extraños de su legitimidad.

En este contexto, el diagnóstico común de distintos sectores de la esfera nacional acerca del discurso progresista del gobierno, fuera entendido como reflejo de convicciones profundas, ejercicio ramplón de populismo o disfraz ideológico, nos llevó a preocuparnos por los discursos públicos de Kirchner, para buscar en ellos las marcas de aquello que se vuelve enunciable y visible en una situación histórica específica. No se trataba de analizar cuánto de los hechos estaban en las palabras y viceversa, sino de comprender cómo un discurso político volvía verosímil esta relación, construyendo *en efecto* su verdad política.

Partiendo de este postulado, nos interrogamos acerca de qué *ethos* construyó Kirchner en sus *performances* públicas, cuya consideración permitiera comprender, aunque sea en parte, la dinámica hegemónica de su proyecto de gobierno. Entendíamos que las imágenes de sí que el ex mandatario había desplegado en su primer año de gobierno a partir de la articulación discursiva de aspectos verbales y córpore-gestuales, permitían explicar, en alguna de sus dimensiones, la tecnología gubernamental de su gestión. Pensamos, al mismo tiempo, que las alocuciones presidenciales ante diferentes audiencias y sectores nos habilitaría para dar cuenta de variantes e invariantes en la búsqueda de construcción de procesos de identificación, en el marco de escenarios políticos caracterizados por una reorganización del espacio nacional (“la refundación”, en palabras de Kirchner) y regional (el denominado “giro a la izquierda” latinoamericano).

2. Definiciones nocionales previas

A fin de esclarecer los postulados de la pesquisa, conviene, antes de continuar, expresar qué son para nosotros el discurso político, el *ethos* y la gobernabilidad.

2.1. Nuestro interés por el discurso político como tipo discursivo se debe a que éste permite explicar en alguna de sus dimensiones constitutivas el funcionamiento de un sistema político, cualquiera sea su origen, su institucionalidad y su eficacia gubernamental. Desde nuestra perspectiva, y retomando aquí las propuestas de Eliseo Verón (1987), Patrick Charaudeau (2006) y Elvira Arnoux (2008), los discursos políticos involucran procesos identificatorios que dan cuenta de las prácticas e imaginarios sociales de una comunidad determinada: su sentido histórico, sus valores, sus movilizaciones en función de objetivos e ideales, su identidad como pueblo, sus modos de representación y delegación, el modo habitual de articular eficazmente sus demandas.

Entendemos por discurso político un modo de enunciación que “parece inseparable de la construcción de un *adversario*” (Verón 1987:16) y que, funcionalmente, “es un discurso de *refuerzo* respecto del prodestinatario, de *polémica* respecto del contradestinario y de *persuasión* solo que lo que concierne el paradesinatario” (Verón 1987:18).

En esta dirección, el análisis de los discursos políticos adquiere central relevancia en el intento por describir y comprender las dinámicas y los procedimientos discursivos que operan en el proceso de establecimiento de un contrato –siempre coyuntural, siempre precario– entre las instancias política y ciudadana (cf. Charaudeau 2009). Interesado en lograr la adhesión de la mayor cantidad de ciudadanos posible a su proyecto político, cualquiera que éste fuere, el sujeto político en una democracia parlamentaria debe inscribirse en un dispositivo enunciativo en el que la construcción de imágenes de sí –de manera que se haga creíble y atractivo– y la movilización de sentimientos y valores –de manera que el ciudadano adhiera a ellos con entusiasmo– reviste un alto grado de provecho.

2.2. En cuanto a la noción de *ethos*, entendida como la elaboración discursiva de una imagen de sí por parte de un orador, adherimos a la postura de Dominique Maingueneau (1996:80), para quien la eficacia retórica del *ethos* se despliega simultáneamente en el registro de lo mostrado y en el de lo dicho, movilizandando todo aquello que contribuye a desplegar una imagen del orador. El *ethos* articula invariablemente una dimensión verbal y no verbal, provocando en los destinatarios efectos multisensoriales. Postulamos, a este respecto, que el *ethos* de un enunciador no puede ser pensado por fuera del cuerpo como materia significativa (cf. Verón 1987; Maingueneau 2008). Por esta razón, nuestra decisión teórica a la hora de analizar la “efigie presidencial” ha sido integrar el estudio de la dimensión córpore-gestual del discurso kirchnerista al análisis del material propiamente verbal.

2.3. Con referencia a la noción de gobernabilidad, entendemos por gobernabilidad un tipo de discurso hegemónico en las democracias liberales contemporáneas, cuyo acento está puesto en el grado de eficacia y legitimidad que las instituciones de gobierno poseen para actuar dentro del espacio público de un modo considerado válido por los ciudadanos. Noción no sólo descriptiva sino eminentemente política, lograr gobernabilidad aparece como condición *sine qua non* de los gobiernos democráticos para desarrollar un programa político nacional, tomando como dato natural e inexorable el sistema capitalista global (cf. Fairclough, en Wodak & Meyer 2003).

3. Objetivos e hipótesis

Los objetivos generales de nuestra investigación han sido: a) caracterizar la eficacia discursiva de la construcción de la imagen de sí de un líder político en relación con la gobernabilidad en un contexto de post-crisis económico e institucional; b) describir la dinámica de procesos que tienden a la identificación entre representantes y representados al interior de los discursos políticos a partir de las dimensiones verbal y córpore-gestual del *ethos* del orador; c) identificar los modos de construcción de representaciones éticas en el discurso político en

sociedades democráticas, caracterizadas por un alto grado de mediatización y por pluralismo de partidos; d) aportar a una definición del *ethos* como una categoría conceptual que pueda operar teóricamente y que resulte productiva para el análisis de la relación entre la comunicación verbal y la comunicación córporo-gestual.

Teniendo en cuenta estos propósitos generales, nos interesaba particularmente: a) caracterizar las variantes e invariantes en la construcción verbal y córporo-gestual del *ethos* discursivo del ex presidente Kirchner en sus discursos públicos, desde su asunción al cargo, el 25 de mayo de 2003, hasta su primer aniversario, el 25 de mayo de 2004; b) describir el *ethos* kirchnerista en función de su búsqueda de legitimidad y eficacia en la reorganización de la vida política e institucional; c) identificar los refuerzos y mitigaciones entre las dimensiones verbal y córporo-gestual en la construcción de los *ethé* presidenciales.

Las hipótesis que nos habíamos planteado en función de estos objetivos y que intentamos demostrar en la tesis son:

a) El *ethos* kirchnerista emplea dos funcionamientos escenográficos recurrentes, la escenografía de un «hombre común» en un «país en serio» y la escenografía de un «militante» en un «país más justo», que le permiten al locutor ejercer su liderazgo como garante de un capitalismo nacional de suyo justo, legítimo y humano.

b) Las imágenes de sí del enunciador garantizan el verosímil del mundo ético de la «refundación» que el discurso presidencial propone, articulando hegemonícamente interdiscursos del peronismo clásico, la militancia setentista y la *governance* (cf. Brunelle 2008), cuyo resultado es la construcción de una narración identitaria, capaz de organizar retrospectivamente y prospectivamente el tiempo histórico, en el que el proyecto del locutor aparece como la culminación de los sueños fundacionales y generacionales.

c) La dimensión córporo-gestual de los discursos públicos de Kirchner enfatiza o mitiga los *ethé* identificados en la dimensión verbal, regulando los

grados de manifestación del litigio y el consenso, y recuperando una cierta simbología política previamente codificada (una cierta memoria córpore-gestual).

En lo concerniente a la confección del corpus, y a la luz de los objetivos e hipótesis planteados, el eje de la pesquisa estuvo centrado en el primer año del gobierno del ex presidente, desde el día de su asunción al cargo, el 25 de mayo de 2003, hasta el 24 de mayo de 2004, aunque tuvimos en consideración también información de los períodos anterior y posterior hasta la finalización de la investigación. Nos hemos valido para ello principalmente de fuentes secundarias, así como de abundante información producida por investigadores de las diferentes disciplinas sociales y humanas (2).

El archivo incluye materiales verbales y audiovisuales de los discursos públicos de Kirchner durante aquel período. Entre los materiales verbales, hemos tomado como referencia la totalidad de discursos oficiales pronunciados públicamente durante su primer año de gestión por el ex presidente Kirchner en su rol de Jefe de Estado y excluye las entrevistas y las apariciones extra-oficiales; entre los audiovisuales, hemos considerado 10 (diez) filmaciones proporcionadas por la Vocería del Poder Ejecutivo Nacional (PEN), resultado del cruce de dos variables: la relevancia de esos discursos y el material puesto a disposición por la Vocería del PEN (3).

Las categorías operativas que utilizamos para el estudio de la dimensión verbal del ethos kirchnerista provienen, dado nuestro interés en trazar un *recorrido* (Maingueneau 2008a:23-4) por la matriz ética kirchnerista, de diferentes dinámicas discursivas: la relación del enunciador con los colectivos de identificación, los metacolectivos singulares y la construcción de los destinatarios, el vínculo entre los *ethé* y los componentes del discurso político, las posiciones enunciativas del locutor (cf. Verón 1987b, García Negroni 1988), la presencia de *lexemas* y *deixis* que marcan la filiación de la enunciación kirchnerista con diferentes discursos fundadores (Orlandi 1993, Zoppi Fontana 1993), los tipos de garante (Maingueneau 2002, 2008), la recurrencia de ciertos acuerdos universales

y campos entimemáticos en relación con determinadas tópicas (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1989, Perelman 1997). Indagamos asimismo, en el plano verbal, el mundo ético de la refundación que el ethos kirchnerista buscaba garantizar, teniendo en cuenta aquellas categorías de análisis que permitieran investigar la presencia del interdiscurso y la configuración de memorias discursivas (Courtine 1981, Orlandi 1993, Ducrot 1986).

La confección del *corpus* córpore-gestual estuvo orientada por el recorrido interpretativo de la dimensión verbal. La presunción del carácter coverbal de todo gesto nos hubiera impedido obrar de otra manera: la especificidad de los *ethé* discursivos en la enunciación política está dada en gran medida por la materialidad de lo dicho. Los procedimientos utilizados para analizar la dimensión córpore-gestual del ethos kirchnerista consistieron en: i) la elaboración de una tipología de gestos, basada sobre todo en la propuesta de Calbris (2003), que funcionó a modo de grilla de observación para clasificar las dinámicas sintáctica o semánticamente relevantes; ii) la identificación de determinadas recurrencias gestuales paradigmáticas y sintagmáticas (manuales, faciales, torsales); iii) la relación de estas recurrencias con la materialidad lingüística del discurso kirchnerista, especialmente con el léxico y los componentes del discurso político; y iv) el papel que éstas cumplen en la construcción del ethos presidencial, en la relación del cuerpo presidencial con su audiencia, regulando el espacio gestual de interacción, y en la axiología que el mundo ético del enunciador despliega, funcional a la eficacia de la incorporación.

4. Estado del arte y aportes de la investigación

En lo que refiere al estado del arte, nuestra pesquisa ha tenido importantes líneas de cruce con investigaciones que –en el marco de otras disciplinas o con objetivos diferentes– han abordado la emergencia y consolidación del kirchnerismo como fenómeno político (Godio 2006; Botana 2006; Cheresky 2004, 2006, 2008; Natanson 2004). Entre la bibliografía consultada, dos variables aparecen como líneas frecuentes de investigación: las perspectivas

macroeconómicas (cf. Levy Yeyati & Valenzuela 2007; Vadell 2006) y las mutaciones en el sistema de partidos (cf. Azardun 2008; Mocca 2005).

La especificidad discursiva del kirchnerismo también ha sido trabajada de modo recurrente. Varios autores han caracterizado el discurso de Kirchner como discurso populista (Laclau 2009, Aboy Carlés y Semán 2006, Barros 2006, Biglieri 2008). Desde una perspectiva lexicométrica, Víctor Armony (2005, 2006) ha realizado un análisis sociológico-lingüístico del discurso kirchnerista, comparándolo con discursos presidenciales argentinos anteriores, y destacando la importancia de significantes como 'Patria', 'Argentina' o 'argentinos', en el intento por afirmar una identidad nacional, fundamento de reconstrucción del tejido social. Daniela Slipak (2005, 2007), por su parte, se ha ocupado en diferentes trabajos de indagar las tensiones en el discurso kirchnerista como resultado de su ruptura con el imaginario menemista y la recuperación del discurso peronista clásico, examinando su eficacia interpelante en el campo de la comunicación política de post-crisis. Por último, debemos mencionar los trabajos sobre el *ethos* militante y la memoria juvenil peronista en los discursos del ex presidente, desarrollados por Ana Montero (2007, 2008, 2009).

Consideramos que nuestro análisis de los *ethos* presidenciales contribuye, dado el estado actual de la cuestión, a comprender el modo en que Kirchner ha articulado en su imagen pública una forma vertical de hacer política, heredada de su filiación partidaria y de su posición institucional, con una tendencia horizontalista, fruto de la herencia asamblearia de la (post) crisis que inauguró el nuevo siglo, así como también ha integrado imaginarios nacionales heterogéneos (la fundación, el peronismo clásico, la militancia) y corrientes disímiles de pensamiento (socialistas, peronistas, liberales), cuya coexistencia intradiscursiva, aunque coherente, está lejos de ser apacible. Así, por ejemplo, demostramos cómo, en el plano de lo dicho, el enunciador se autodefine como un hombre común que integra un gobierno afín a las acciones y al trabajo cotidiano, mientras que, en el plano de lo mostrado, se equipara, por los imaginarios que convoca, los significantes que articula y los gestos a los que apela, con un líder de la

envergadura de Juan Perón; o cómo, en el plano de lo dicho, el enunciador remite a una épica de los sueños y las esperanzas, con la garantía de un *ethos* militante, mientras, por otro lado, enarbola una política realista, cuya moderación y pluralismo garantizan.

No se ha destacado lo suficiente –y, creemos, es una de las contribuciones principales de nuestra tesis– la importancia de la construcción de un *ethos* de hombre racional en los discursos públicos de Kirchner, quien llega a proponer, en la reformulación de un slogan clásico de la militancia, un gobierno «nacional y racional» (01/03/04). Asimismo, observamos en lo extenso del corpus analizado la existencia de un realismo kirchnerista, que regula la profundidad y radicalidad del cambio que la «refundación» gubernamental plantea. Demostramos que este realismo encuentra su fundamento en el aparente orden natural de la dinámica social (para Kirchner, el consumo, por ejemplo, forma parte de la naturaleza humana) y funciona a la manera de un gozne entre aquello que es del orden de lo real, cuya verdad pertenece al kirchnerismo, y aquello que pertenece al terreno de lo ideológico, la tergiversación o la fantasía.

Juzgado de manera habitual como una figura intransigente y beligerante, y caracterizado las más de las veces por su estilo enérgico y avasallante, el estudio de sus *ethos* presidenciales, nos permite afirmar, sin embargo, que existe en Kirchner una tendencia a anular la dimensión polémica del campo político, que nosotros hemos denominado *vaciamiento de la dimensión polémica*, basado en una paradesinación transversal y en una contradestinación indeterminada (v. g. el uso del significante «pasado» como agente colectivo singular, la indeterminación de los contradestinatarios como agentes sociales concretos e individualizados, mediante el uso de nominalizaciones, sujetos tácitos plurales, impersonales o pasivas cuasirreflejas) que dividen la esfera de lo político en dos territorios, la «vieja Argentina» y la «nueva Argentina».

Reflexionar acerca de los *ethos* presidenciales, por otro lado, ayuda en la comprensión del funcionamiento “humanista” del ejercicio gubernamental del kirchnerismo y aporta al análisis de sus mecanismos de identificación discursivos

en la praxis política. Mediante estos universos éticos, el enunciador engarza su posición dentro del campo popular, dentro de esa población afectada por las consecuencias de la implantación del modelo neoliberal, y construye liderazgo interpelando a ese conjunto como una mirada de seres vencidos. La relevancia de este mundo ético humanista puede evaluarse en su real dimensión al momento de reflexionar sobre los efectos de horizontalidad y *contactibilidad* con sus destinatarios positivos. Figuras como las del sentimiento, la intimidad o el humor (v. g. el *ethos* de pingüino) contribuyen en este despliegue de humanidad y ponen en escena un líder que construye su imagen política en una relación singular con su pueblo, sin mediaciones, sin aparatos publicitarios, a partir de las alternativas de una experiencia personal que se constituyen en la cifra de una experiencia colectiva. Estamos ante la reivindicación de una política táctil de gobierno, para la cual el contacto entre el líder (y el Estado que su cuerpo representa) y los argentinos aparece como requisito de gobernabilidad.

Entre las contribuciones de esta investigación, un amplio repertorio está relacionado con la dimensión córporeo-gestual de las *performance* públicas de Néstor Kirchner. En primer lugar, intentamos aportar a una semiótica de la política, demostrando que la dinámica gestual del cuerpo presidencial refuerza o restringe los *ethé* identificados en la dimensión verbal. En segundo lugar, el estudio del cuerpo presidencial nos permitió aportar a una comprensión más cabal de la figura de Kirchner, demostrando de qué manera coexisten *coherentemente* en el cuerpo presidencial dos dinámicas verbo-gestuales que a primera vista podrían parecer contrarias: una lógica del consenso, fundada en la transversalidad, que cobra importancia como estrategia de gestión política, y una lógica de la intransigencia, fundada en el litigio permanente, que guarda relevancia como proceso corporal de polarización y de conformación de identidad política. Una tercera contribución que se debita de esta semiótica de la política debe atribuirse al estudio del *ethos* de liderazgo y a la construcción de un espacio corporal de la nación, en el que Kirchner intenta oficiar el vínculo con su pueblo. Existe para nosotros un espacio de interacción que el cuerpo presidencial delimita y que se

apoya tanto en variantes corporales inclusivas, que permiten inferir un liderazgo fundado en la interpelación directa del auditorio, o exclusivas, definiendo un perímetro gestual de incorporación en el que el líder desenvuelve su *performance* pública. Por último, una cuarta aportación al estado de la cuestión puede estimarse en la idea de una memoria discursiva cóporo-gestual, que en el caso de Kirchner hace referencia a la “apertura de brazos” como un símbolo corporal de la iconografía política peronista, que resulta central para co-verbalizar ciertos colectivos o metacolectivos de identificación.

Finalmente sostenemos que Kirchner en sus discursos públicos recupera una memoria de la militancia juvenil, axiológica y transpartidaria, que implica una reformulación de sus principales demandas generacionales y una articulación de éstas en sintonía con el proyecto de gobernabilidad democrática del capitalismo global. El discurso kirchnerista participa, desde nuestra óptica, en una dinámica ambivalente que, de un lado, redundando en provecho de la renovación de la imagen de los políticos, mientras que del otro redefine sus núcleos semánticos con demandas sociales heredadas de la crisis de 2001 y con significantes propios del capitalismo contemporáneo, en el que convergen la lucha por la pluralidad con el proyecto de transversalidad, la demanda de un sistema distinto al capitalismo con el respeto por un «capitalismo nacional». En este sentido, decimos que el *ethos* militante, representa en el discurso kirchnerista la metáfora de una lucha pero también la metáfora de una derrota, cuya máxima prueba es la superposición del carácter luchador y litigante del militante con la imagen realista y moderada del líder (una suerte de unificador de la nación, como el Perón de los setenta), por medio de la cual los sueños, las convicciones y la intransigencia se adecuan a la excepcionalidad de la situación, habilitando al enunciador para establecer una crítica de y ruptura con el modelo neoliberal y, paralelamente, inscribirse en continuidad con el sistema capitalista global.

5. Perspectivas de investigación

Investigaciones futuras deberían considerar los modos en que la eficacia ética de los discursos públicos de Kirchner está ligada a su capacidad para movilizar las pasiones en sus destinatarios. Resultaría de interés, además, trabajar un período más extenso, con el fin de percibir con mayor claridad las variantes e invariantes de la enunciación kirchnerista: el vaciamiento de la dimensión polémica, la relación entre los colectivos de identificación transversales y partidarios, la introducción, reformulación y paráfrasis de la palabra ajena, la regulación del interdiscurso, entre otras cuestiones. Sería relevante caracterizar asimismo las continuidades y las discontinuidades en la articulación entre las dimensiones verbal y córpore-gestual: la definición del espacio de la nación, las recurrencias hemisféricas, la polisemia gestual, teniendo en cuenta además la dimensión pática y la variación en la posición institucional del orador. Puntualmente, hallaríamos redituable un análisis del *ethos* kirchnerista, tomando en consideración el pasaje institucional del locutor desde el Ejecutivo Nacional a la Jefatura del Partido Justicialista. También creemos útil reflexionar sobre el discurso kirchnerista en la vislumbrada reestructuración de su hegemonía política, en la fractura del “consenso político coyuntural” (Bonnet 2007) que había caracterizado los primeros años del gobierno, que incluye meses de intensos debates en la sociedad argentina por la problemática de las retenciones al sector agropecuario, las elecciones legislativas de 2009 y las recientes leyes de Medios de Comunicación Audiovisual y de Asignación Universal por Hijo para Protección Social.

6. Breve conclusión

La dinámica política y vital hace lejanos en el tiempo no sólo los primeros meses de gestión y la inminente “revolución desde arriba” (cf. Godio 2006) que algunos investigadores sociales auguraban, a la luz de las transformaciones efectivas que a nivel económico, político y social podían observarse, sino incluso

la desafortunada *aventura* electoral de la fórmula Kirchner-Scioli en los comicios legislativos de julio de 2009.

La muerte del ex presidente Kirchner parece haber acentuado el proceso de renovado interés por el kirchnerismo que venía gestándose desde las leyes de Medios y de Asignación Universal, signado por una adhesión menos “realista” que pática. El kirchnerismo desde esos días parece estar dispuesto a conformar un entramado cultural que lo sostenga, subrayando las contradicciones que laten desde sus orígenes y acentuando la polarización en torno a sus principales figuras. Creemos que una reflexión profunda sobre el kirchnerismo como fenómeno político debería considerar las fortalezas y debilidades en su construcción de hegemonía política, sin exagerar sus ambiciones progresistas como tampoco subestimando su capacidad para comprender las demandas y pasiones de una época y obrar en consecuencia.

BIBLIOGRAFÍA

ABOY CARLÉS, Gerardo & SEMÁN, Pablo (2006): “Repositionnement et distance du populisme Dans le discours de Néstor Kirchner”. En Corten, A.; Molina, V. y Girard-Lemay, J. (dir.): *La frontières du politique en Amérique latine: Imaginaires et émancipation*. París: Karthala, pp. 185-202.

ARMONY, Víctor (2005): “Aportes teórico-metodológicos para el estudio de la producción social de sentido a través del análisis del discurso presidencial”. En *Revista Argentina de Sociología*, Año 3, no. 4, pp. 32-54.

ARMONY, Víctor (2006): “Cuando el Presidente le habla a la Nación”. En *Revista Debate*, 4 de mayo 2006, pp. 36-39.

ARNOUX, Elvira N. de (2008): *El discurso latinoamericanista de Hugo Chávez*. Buenos Aires: Biblos.

ARZADUN, Daniel (2008): *El peronismo. Kirchner y la conquista del reino*. Buenos Aires: Sudamericana.

BARROS, Sebastián (2006): “Inclusión radical y conflicto en la constitución del pueblo populista”. En *Revista Confines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, no. 3. Monterrey, México.

BIGLIERI, Paula (2008): “El retorno del pueblo argentino: entre la autorización y la asamblea. Barrios de pie en la emergencia de la era kirchnerista”. En *Villa Libre. Cuadernos de estudios sociales urbanos*, n. 2, 2008, pp. 109-132.

BONNET, Alberto (2007): “Kirchnerismo: el populismo como farsa”. Mimeo.

BOTANA, Natalio (2006): *Poder y Hegemonía. El régimen político después de la crisis*. Buenos Aires: Emecé.

BRUNELLE, Dorval (comp.) (2008): *Gobernabilidad y democracia en las Américas: Teorías y prácticas*. Loja, Ecuador: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

CALBRIS, Geneviève (2003): *L'expression gestuelle de la pensée d'un homme politique*. Paris : CNRS Editions.

CHARAUDEAU, Patrick (2006): *Discurso político*. São Paulo: Contexto.

CHARAUDEAU, Patrick (2009): “Reflexiones para el análisis del discurso populista”. En *Discurso & Sociedad*, vol. 3 (2), 2009, pp. 253-279.

CHERESKY, Isidoro (2004): “Cambio de rumbo y recomposición política en Argentina. Néstor Kirchner cumple un año de gobierno”. En *Observatoire de Amériques* N° 17. Montreal: Universidad de Québec, www.ceim.uquam.ca

CHERESKY, Isidoro (2008): *Poder presidencial, opinión pública y exclusión social*. Buenos Aires: CLACSO, Manantial.

CHERESKY, Isidoro (comp.) (2006): *La política después de los partidos*. Buenos Aires: Prometeo.

COURTINE, Jean Jacques (1981): “Analyse du discours politique. Le discours communiste ádrese aux chrétiens”. En *Langages*, 62, 1981. París: Larousse.

DUCROT, Oswald (1986): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA NEGRONI, Ma. Marta (1988): “La destinación en el discurso político: una categoría múltiple”. En *Lenguaje en contexto I (1/2)*, pp. 85 – 111.

GODIO, Julio (2006): *El tiempo de Kirchner. El devenir de una ‘revolución desde arriba’*. Buenos Aires: Letra Grifa.

LACLAU, Ernesto (2009): “Las amenazas de la democracia no vienen del populismo sino del neoliberalismo”. En *Página/12*, 1 de junio de 2009. Entrevista realizada por Leonardo Moledo y Nicolás Olsevicki.

LEVY YEYATI, Eduardo & VALENZUELA, Diego (2007): *La resurrección. Historia de la poscrisis argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

MAINGUENEAU, Dominique (1996): “El ethos y la voz de lo escrito”. En *Versión*, nº 6, octubre de 1996, México, p.78-92.

MAINGUENEAU, Dominique (2008): “A propósito do ethos”. En AAVV (2008): *Ethos discursivo*. Sao Paulo: Contexto, pp. 11-29.

MOCCA, Edgardo (2005): “O futuro incerto dos partidos políticos argentinos”. En *Estudos Avançados*, 19 (55), 2005, pp. 49-63. São Paulo: IEA-USP.

MONTERO, Ana Soledad (2007): “Memorias discursivas de los setenta y ethos militante en la retórica kirchnerista”. En *Actas de las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA, septiembre de 2007.

MONTERO, Ana Soledad (2008): “Interrogación, polifonía, y ethos militante. Evocaciones de la ‘memoria discursiva militante peronista’ en el discurso presidencial argentino (2003-2007)”. En *Actas del III Simposio Internacional*

sobre *Análise do Discurso. Emoções, Ethos e Argumentação*. Belo Horizonte: UFMG, 1 al 4 de abril 2008.

MONTERO, Ana Soledad (2009): “Puesta en escena, destinación y contradestinación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007)”. En *Discurso & Sociedad*, vol. 3 (2), 2009, pp. 316-347.

ORLANDI, Eni (org.) (1993): *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes.

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1989): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

PERELMAN, Chaïm (1997): *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.

SLIPAK, Daniela (2005): “Más allá y más acá de las fronteras políticas: apuestas de reconstrucción del vínculo representativo en el discurso kirchnerista”. En *Actas de las III Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*.

SLIPAK, Daniela (2007): “(Re)fundación, Estado y Nación: ecos del discurso peronista en el campo de la comunicación política post-crisis (2002-2004)”. En *Actas de las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*.

VADELL, Javier (2006): “A política internacional, a conjuntura econômica e a Argentina de Néstor Kirchner”. En *Revista Brasileira de Política Internacional*, enero-junio, año/vol. 49, número 1, pp. 194-214. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais.

VERÓN, Eliseo (1987): “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. En Verón, E. et. al.: *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette, pp. 11 – 26,

WODAK, Ruth & MEYER, Michel (2003): *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

ZOPPI FONTANA, Mónica (1993): “Sonhando a Pátria: os fundamentos de repetidas fundações”. En Orlandi, Eni (org.): *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, pp. 127-149.

NOTAS

(1) Guarismos de esta índole son proporcionados por encuestas como las de las consultoras Zuleta Puceiro y Equis, publicadas en los principales diarios del país.

(2) La lectura de la producción periodística ha sido también continua. Además de la literatura política, hemos realizado un intenso seguimiento de los medios de prensa, recurriendo a los principales diarios nacionales: *La Nación*, *Clarín* y *Página/12*, así como al matutino *Crítica de la Argentina*, actualmente cerrado.

(3) Realizamos el pedido de las grabaciones audiovisuales seleccionadas a la Secretaría de Comunicaciones, a la Jefatura de Gabinete y, finalmente, a la Vocería del PEN. Las sucesivas negativas y derivaciones condujeron el pedido al canal estatal, Canal 7. Presentamos por nota un primer pedido que fue rechazado por la cantidad de material solicitado; hicimos, en consecuencia, una segunda nota con una reducción del material solicitado que pasaba de cuarenta discursos a un número de veinte. Esta nota fue aceptada pero Canal 7 previno por vía telefónica que cada minuto de grabación tendría un costo de U\$S 1800, por lo que la suma total ascendería a un monto superior a U\$S 100.000. Siendo inviable este camino, remitimos una nueva carta a la Vocería del PEN, en la que se informaban las vicisitudes acontecidas y se solicitaba “material imprescindible para la realización de una investigación que el propio Estado financia con una beca de la Universidad de Buenos Aires”. Finalmente, y por la propia gestión del investigador, Vocería solicitó el material a la empresa La Corte S.A., propietaria privada del registro de la imagen pública del ex presidente y de la actual presidenta.

NOTAS SOBRE UN RECORRIDO SEMIÓTICO

María Teresa Dalmasso

mtdalmasso@arnet.com.ar

Programa de investigación: Discurso social argentino

Directora: María Teresa Dalmasso

Codirectora: Norma Fatała

Doctorado en Semiótica - Centro de Estudios Avanzados y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Palabras claves

Semiología, semiótica, discurso social, itinerario disciplinar, espacios académicos.

Resumen

A partir de la convicción de que estamos en un momento crucial del desarrollo semiótico -coyuntura que impone la necesidad de repensar la disciplina-, proponemos una mirada reflexiva sobre su devenir en un ámbito académico particular, el de la Universidad Nacional de Córdoba. Lo iniciamos con su emergencia, al promediar los años 60, en las aulas de la Facultad de Filosofía y Humanidades, tratando de recuperar su contexto en el ámbito nacional e internacional. El itinerario se cierra con los desarrollos académicos más recientes, tales como la creación de la Maestría en Sociosemiótica en 1990 y el Doctorado en Semiótica en el año 2003 y se articula con un conjunto de reflexiones teóricas suscitadas por los imperativos de estas carreras de posgrado y por las investigaciones sobre el discurso social argentino.

* * *

Las inquietudes que desde hace varios años movilizan las indagaciones semióticas que desarrollamos un grupo de docentes e investigadores del Área de Semiótica del Centro de Estudios Avanzados, nucleados en torno al Doctorado en Semiótica y al Programa de Investigación sobre Discurso Social, coinciden sintomáticamente con la que se desprende de la presente convocatoria académica.

Tiempo atrás, en la Universidad de Córdoba, en el marco de las actividades del Doctorado en Semiótica, llevamos a cabo unas jornadas destinadas a recuperar los aportes más sobresalientes de la semiótica de los 60/70. Lo hicimos convencidos de que, desde hace cierto tiempo, nos hallamos en un punto crucial del desarrollo de la disciplina. Sentimos, en consecuencia, el imperativo de volver una mirada reflexiva sobre los senderos semióticos abiertos en aquel momento de particular efervescencia productiva y de revisar los supuestos que fundamentan tanto sus divergencias como sus confluencias. Sabemos que los avances en el campo del conocimiento requieren de constantes retornos, los que lejos de implicar retrocesos, aseguran la marcha, confirmando o corrigiendo rumbos y, sobre todo, agilizando la percepción crítica. Repensar la semiótica puede permitir la recuperación de propuestas relegadas en el camino. Enfoques estratégicos, tal vez, a la hora de tratar de comprender algunas de las encrucijadas actuales y de arrojar luz sobre las direcciones adoptadas o por adoptar.

Este encuentro de hoy nos exige revisar lo acontecido en nuestro propio medio académico, examinar recorridos y ensayar explicaciones más o menos convincentes respecto de nuestro propio derrotero. Todo esto contribuye –como aspira el grupo convocante– a diseñar un mapa de los estudios semióticos en nuestro país, que no soslaya el orden de lo diacrónico y que ilumina el estado de la cuestión. De más está decir que repensar un itinerario disciplinar y académico que se remonta bastante lejos en el tiempo (por lo menos a la década del 60) exige una memoria rigurosa que obliga a recorrer tanto las zonas productivas como las zonas oscuras y los vacíos. Como esta recuperación histórica que intentamos realizar corre el riesgo de entrecruzarse e incluso superponerse con la que puedan referir las tres colegas con las que tengo el honor de compartir el panel, trataré de

ceñirme al camino que yo misma recorrí y que sólo en parte es propio, puesto que no se trata más que de una de entre las experiencias en torno a esta disciplina que nos problematiza, nos reúne y a veces nos divide.

Desandar el camino semiótico o semiológico en Córdoba y revisar sus huellas más lejanas nos remonta a mediados de los años 60, nos conduce a las aulas de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y a un nombre: Luis Prieto. Por aquellos años, en el ámbito académico local, las propuestas circulantes en el campo de los estudios lingüísticos y literarios -que trascendían al campo más amplio de las ciencias humanas y sociales, que se propagaban por los centros, principalmente europeos, de producción académica (Ginebra, Copenhague, Moscú, Praga, etc.) y que terminaban convergiendo en París-, eran asumidos por intelectuales argentinos (cordobeses nativos o por opción) que, al mismo tiempo que se nutrían de estas corrientes de pensamiento, contribuían a su desarrollo (Prieto, Jitrik, Giordano, el joven Schmucler). Es así que la producción de nuestros primeros semiólogos se despliega imbricada con la emergente en los centros de la Europa Continental. A este respecto, son ilustrativas las palabras de Angenot, quien al referirse a lo que acontecía en ese terreno entre los años sesenta y setenta comenta que

(...) había en francofonía una semiología que se inscribía en una referencia (a veces bastante mítica) a Saussure, un Saussure que – mal profeta en su país,- había migrado a Petersburgo, a Moscú, a Copenhague, a Praga, más tarde a Nueva York y que, después de largas peregrinaciones, volvía a los países francoparlantes sobre las espaldas del ruso Jakobson, el italiano Eco, el argentino Prieto, el lituano Greimas y de algunos autóctonos – antropólogos o críticos literarios. (Angenot, 1985:12) [La traducción es nuestra]

Prieto formaba parte de un grupo de investigadores y docentes de la Escuela de Letras, entre los que se contaban Noé Jitrik y Carlos Giordano, que renovaron el ámbito académico con su innovadora y sólida apertura teórica –en la que se combinaba la influencia del estructuralismo y de la teoría marxista–. La repercusión que estos pensadores tuvieron en la academia cordobesa puede

ejemplificarse con el influjo que Luis Prieto ejerció en el ámbito de las Ciencias Humanas y Sociales. En ese sentido, promediando los años 60, en la Facultad de Filosofía y Humanidades, Luis Prieto convocaba con sus disquisiciones semiológicas no sólo a los estudiantes de Letras, sino a los más inquietos estudiantes de todo el espectro humanístico y social. Los profesores más activos tampoco querían faltar a la cita y, con sus intervenciones, enriquecían la discusión. Las aulas donde se desarrollaban sus clases lucían invariablemente atestadas. Por obra del Centro de Estudiantes (CEFYL), su “Introducción a la lingüística general”, tomaba la forma de un cuaderno mimeografiado en el que se plasmaba la lógica impecablemente rigurosa de un razonamiento que, con una fuerte impronta científicista, se proponía comprender los mecanismos de la comunicación y desnudar la/s ideología/s. Al recorrer las páginas de ese ejemplar aparecido en 1965, se advierte que los límites entre lingüística y semiología se vuelven ya difusos.

En ese mismo año, en su Seminario se discutían los “Elementos de Semiología” de Roland Barthes. La traducción había sido realizada conjuntamente entre Prieto y Héctor Schmucler. Vale la pena señalar que su aparición en francés se había producido sólo un año antes, en 1964, en el número 4 de la *Revue Communications*, publicada por Editions du Seuil. Para dar cuenta cabal de la trascendencia que esta disciplina estaba adquiriendo en el país, quiero resaltar que la primera versión en castellano, con un prefacio de Eliseo Verón, vio la luz en 1970, en Buenos Aires, en la Editorial Tiempo Contemporáneo.

La corriente dominante por aquellos años en las aulas universitarias cordobesas era la de la Semiología diseñada a lo largo de un proceso iniciado con la inscripción en el estructuralismo, inspirada en las lecciones saussureanas y adheriendo a la relectura en clave glosemática realizada por L. Hjelmslev. Prieto dictaba la Cátedra de Lingüística y su formación estaba fuertemente marcada por la fonología, tal como la concebía la Escuela de Praga. Pero, al mismo tiempo, la influencia del marxismo y su contemporaneidad con el proyecto althusseriano, introducían una reflexión política y social profunda en sus disquisiciones y el

concepto de pertinencia se anudaba con el de ideología. Su persistencia en una línea de filiación saussuriana/hjelmsleviana, con el acento puesto en la comunicación, lo llevará a enfrentarse al poco tiempo con Roland Barthes. Paradójicamente, fue el mismo Prieto quien introdujo a los universitarios cordobeses en el pensamiento polifacético de este versátil y original pensador. Claro está que lo dio a conocer a través de su “Elementos de Semiología” -obra en la que Barthes se esfuerza por extender el modelo de las lenguas naturales humanas a un conjunto de objetos de fuerte significación social-. Ese texto constituyó el tema de uno de los seminarios que Prieto dictaba en el marco de la especialización en Lingüística. De la mano de Barthes -y a través de la publicación en Buenos Aires de la versión española de la Revista Comunicación, en especial “La Semiología” y “Análisis de las imágenes”- entraron Eco y Metz. A principios de los 70, este último se convirtió en cita obligada de los estudiantes de cine y los cinéfilos que concurrían al Cine Sombras o a El Angel Azul no se permitían desconocerlo. Mientras tanto, en el año 1966 había sobrevenido el exilio forzado de Prieto, sin embargo, como se verá años después, sus agudas disquisiciones lingüístico-semiológicas habían prendido con fuerza en el campo de las ciencias humanas y sociales de Córdoba. Para ese entonces, en los años inmediatamente posteriores a su expulsión, en el espacio académico literario cordobés, comenzaba a ganar la escena la semántica estructural de Algirdas, J. Greimas. Una proyección de este movimiento semiótico que empieza a agitar el campo de las letras, lo constituye la conformación de un grupo de estudio, en la intersección entre lo académico y lo extra-académico, que hará posible, en el transcurso de los años ochenta, las visitas de Paolo Fabbri y Herman Parret.

Más allá de los avatares histórico-políticos, la llama de la semiótica, encendida primeramente desde la lingüística y reactivada desde los estudios literarios después, ha permanecido viva a lo largo de estos años en la academia cordobesa. Prueba de ella es su presencia -inaugurada en los sesenta y acallada durante gran parte del Proceso Militar- en las carreras de grado de Letras, Comunicación Social, Artes e incluso arquitectura. Cabe observar, sin embargo

que el desarrollo de la Semiótica no ha sido pareja en los distintos dominios de la academia local. En las áreas de letras y de comunicación se han continuado explorando las nuevas perspectivas; ese trabajo reflexivo permanente sobre las transformaciones operadas en el campo ha generado más de un debate y su consecuente toma de posición. Mientras que en otras áreas, como la de la semiótica aplicada al arte –y en particular al teatro–, se advierte un cierto anquilosamiento en los enfoques estructuralistas que le hacen perder actualidad y debilitan sus posibilidades heurísticas. Algo semejante parece haber ocurrido en el espacio de la arquitectura, aunque no así en el del diseño industrial.

Como mis colegas, seguramente, se van a referir más ampliamente a sus itinerarios semióticos en el campo de las Letras, yo me centraré, en lo que a nivel de (pre)grado respecta, a lo acontecido en el ámbito de la carrera de Ciencias de la Información. Cabe señalar que desde su fundación y durante los años previos al golpe de Estado, acusó la repercusión de las lecciones de Prieto (y de la efervescencia semiótica imperante, que habían hecho posible que Eco y Metz visitaran Córdoba en los primeros años de la década de los 70). La Cátedra a cargo del Profesor Moraña, recogió y recuperó parte de sus lecciones. Cerrada la carrera durante el primer período del Proceso Militar, en el año 78, al reabrir, reformula su plan de estudios e incorpora “Teoría semiológica General” en el tercer año, su dictado se iniciará en el año 1982. Cabe señalar que ya en ese momento la denominación de la disciplina entraba en zona de discusión. Por otra parte, para ese entonces, la relación académica entre comunicación y semiótica se había enrarecido. Predominaba entre los comunicadores una percepción de la semiótica reductoramente ligada a sus orígenes, que desconocía la evolución producida en ella a lo largo de los años – desarrollo al que habían contribuido pensadores argentinos nucleados en torno a la Revista Lenguajes, como Verón, Steimberg, y Traversa, entre otros-. La confinaba, entonces, a su origen estructuralista y a una voluntad cientificista excluyente de cualquier interés por la dimensión social de los procesos culturales. Abonaba esta hipótesis el enfoque inmanentista que parecía predominar, en esos tiempos, en los estudios literarios. El compromiso político y

social aparecía como privativo de las ciencias de la comunicación. De allí que su inserción en el plan de estudios –con el agravante de que se lo había hecho conservando el nombre ligado a sus raíces estructuralistas - era mirada con desconfianza. Llevó tiempo y trabajo sobre los contenidos y la bibliografía de la asignatura para que salieran a luz los virajes disciplinares hacia una sociosemiótica.

En los últimos 20 años, a pesar de todos los debates que nosotros mismos podamos librar al respecto, la Semiótica se ha legitimado en su carácter disciplinar y ha ganado espacio entre los estudios de posgrado. Es así que en el año 1990, en el marco de la creación del Centro de Estudios Avanzados, destinado al desarrollo de carreras de posgrado de carácter interdisciplinario, se aprueba la creación de la Maestría en Sociosemiótica (dirigida por Silvia Tabachnik y con mi codirección). Su denominación ya es indicativa de la orientación del plan de estudios. Estructurada en torno al eje de la propuesta veroniana, se puso el acento en la vocación interdisciplinaria de la Semiótica y se trabajó especialmente en las zonas de interacción con el Análisis del Discurso, la Sociología, la Filosofía, la Historia, la Teoría Política, el Psicoanálisis, entre otros. Se recogieron los aportes de aquellos investigadores que, desde esas áreas, indagaron la problemática de los lenguajes y la producción social del sentido. Se revisaron críticamente los diversos enfoques, se analizaron sus sustentos, se recuperaron, contrastaron y valorizaron los aspectos más sustanciales para el desarrollo de la semiótica.

La carrera convocó a estudiantes de las distintas zonas de los estudios humanísticos y sociales. En lo que respecta fundamentalmente a la primera cohorte, la mayoría de ellos eran al mismo tiempo docentes de nuestra casa de estudios. El alto nivel de formación que los distinguía se hizo evidente en la excelencia de los trabajos de tesis elaborados. El éxito de su convocatoria a lo largo de tres cohortes confirmó la demanda y nos persuadió de que ese logro no era el producto de la carencia de programas equiparables de posgrado en el momento de su emergencia, sino que obedecía a una demanda genuina. Esta conclusión nos indujo a pensar en la oportunidad de implementar la carrera de Doctorado en Semiótica. Con la vocación de integrar al proyecto las unidades académicas más afines -y después de

vencer ciertas resistencias respecto de la pertinencia y legitimidad de tales estudios de posgrado- es aprobada su apertura en el año 2003, bajo la dependencia del Centro de Estudios Avanzados y la Facultad de Filosofía y Humanidades. La dirección a mi cargo y la dirección alterna ejercida por la Dra. Pampa Arán consolidan esta conjunción. La designación con el término más abarcativo de Semiótica obedeció, fundamentalmente, a la tradición argentina de doctorados disciplinares, pero además, si bien se privilegiaba una orientación sociosemiótica, dejaba expresamente abierto el ingreso a otras orientaciones dentro del campo. Hecho que, por otra parte y a pesar del nombre más orientado, también se produjo en la Maestría.

En cuanto a su carácter interdisciplinario (incorporado, a nuestro criterio, en la naturaleza misma de la Semiótica) se vio reforzado, tanto por las perspectivas teóricas incorporadas como por la heterogénea formación de base de sus estudiantes (Letras, Comunicación, Historia, Psicoanálisis, Ciencia Política, Ciencia de la Educación, Arte, Arquitectura y Diseño, entre otras). Esta diversidad contribuyó a enriquecer el examen crítico sobre las posibilidades de la disciplina. Análisis que, a su vez, intensificó la indagación teórica y metodológica, renovando, agilizando y revitalizando la investigación disciplinar e interdisciplinar. Esto ha dado pie al desarrollo – en el Área de Semiótica del CEA- de programas de investigación que llevan a cabo una reflexión crítica en torno a las teorías y metodologías semióticas, a su consistencia epistemológica, así como a sus compatibilidades y cruces posibles. En este sentido, podemos destacar dos líneas de investigación que han sido centrales para tales desarrollos. Ellas son, por un lado, la abierta por Eliseo Verón con su Teoría de los discursos sociales, aproximación a la semiosis social de filiación peirciana que ha marcado un rumbo en los estudios semióticos en nuestro país, y por otro lado, la Teoría del Discurso Social sustentada por el belga radicado en Canadá, Marc Angenot, heredera de la Escuela francesa de Análisis del Discurso, orientada hacia los estudios sociales, y signada por una ineludible vocación interdisciplinar. Para este autor, el analista del discurso debe ser un poco sociólogo y un poco historiador.

En los últimos años y en razón de lo que acabamos de señalar, el desarrollo de las investigaciones de nuestro equipo ha tratado de responder no sólo a nuestros propios interrogantes semióticos, sino que ha procurado ofrecer propuestas operativas a los estudiantes de la Maestría en Sociosemiótica primero y a los del Doctorado en Semiótica después. Como ya lo hemos planteado, la formación variopinta de los estudiantes de ambas carreras de posgrado supone una aproximación a la semiótica movilizada por el interés de comprender, en su dimensión significativa, fenómenos sociales diversos. Por esta razón, a lo largo de nuestro trabajo, nos impusimos visitar los paradigmas semióticos, revisar su solidez epistemológica y su productividad metodológica. Esta exploración crítica que ha tenido y tiene como objeto, entre otros, profundizar y dar a conocer aproximaciones semióticas capaces de ofrecer el marco conceptual y los instrumentos necesarios para acometer el estudio de las variedades de funcionamientos semióticos ha tenido -al mismo tiempo y como consecuencia- la virtud de confirmarnos en nuestras intuiciones semióticas.

En ese sentido, cabe aclarar que las investigaciones realizadas a lo largo de varios años por nuestro equipo, si bien han sido movilizadas, en parte, por una inquietud docente y han vuelto una y otra vez sobre los presupuestos teóricos, han mantenido su vertebración en torno a la hipótesis de que el dominio de la discursividad no es ajeno a la existencia de hegemonías sociohistóricas que establecen los límites de lo pensable y lo decible. Esto último explica que nuestras reflexiones críticas sobre las posibilidades ofrecidas por los diversos paradigmas hayan surgido, fundamentalmente, a partir de nuestra experiencia en torno a la reconstrucción (siempre parcial) del discurso social en la Argentina de fines del siglo XX y principios del XXI.

Como se desprende de lo que acabamos de plantear, el tejido conceptual que fundamenta el enfoque que ha guiado nuestro recorrido analítico -si bien ha incorporado diversas contribuciones compatibles, capaces de proveer sustento teórico y productividad metodológica al abordaje de distintas zonas de la

discursividad social- tiene como soporte fundamentales dos perspectivas, a nuestro criterio complementarias, cuales son las abiertas por Marc Angenot y Eliseo Verón.

A partir de este marco -sin soslayar las especificidades propias de los distintos discursos-, nuestra investigación en torno al discurso social argentino de las últimas décadas (a la que se van a referir extensamente los miembros del equipo en las mesas destinadas a tal efecto) ha estado orientada a rastrear y reconocer, en la pluralidad de los discursos sociales, los rasgos que permiten identificarlos como parte de un discurso singular. Es así que, en el intento de visibilizar ese tejido plural en el que se plasman los complejos procesos histórico-sociales, nuestro recorrido analítico atraviesa una diversidad de campos discursivos. Hemos procedido, entonces, a desclausurar los inestables dominios discursivos y a atravesar la diversidad de funcionamientos semióticos (en el sentido que le atribuye Peirce), con el objeto de reconstruir, en algunos aspectos, la red intertextual, interdiscursiva e intersemiótica que le da cohesión y que hace que percibamos ese complejo conjunto discursivo como un discurso social común. Ahora bien, cabe destacar que el objetivo de recuperar mediante el análisis ‘el sistema que regula’ el discurso social no implica concebir ese discurso como un todo homogéneo y estático. Entendida la producción social de sentido como proceso, se nos aparece sembrada de contradicciones y de fisuras que aseguran su dinamismo.

Llegados a este punto, resulta oportuno destacar que concebimos el discurso social en un sentido amplio, incluyendo en su definición la multiplicidad de prácticas sociales. En consecuencia, pensamos que la tarea de comprender cómo una sociedad concibe el mundo no se agota en el análisis de qué dice de él y cómo lo hace, sino que es necesario analizar en su dimensión significativa la totalidad de las prácticas sociales. Sin embargo, la investigación que venimos llevando a cabo en torno al discurso social argentino de las últimas décadas ha trabajado, fundamentalmente, con prácticas simbólicas o, parafraseando a Fossaert (1977:93), prácticas del orden del decir (donde la hysteresis resignifica y se resignifica en interacción con la semiosis) que integran “ese vasto sincretismo que es ‘hablado-actuado’ en sociedad” y que constituye el discurso social.

Lo ambicioso del trabajo emprendido, a lo largo de su desarrollo, nos ha obligado a tomar algunas decisiones operativas. Debemos señalar, en ese sentido, que nuestra investigación ha transitado distintas etapas. En cada una de ellas, dada la magnitud del fenómeno social de producción de sentido al que denominamos discurso social, hemos seleccionado un conjunto de campos discursivos, respondiendo a los intereses particulares y a las intuiciones de los integrantes del equipo, y hemos ingresado en ellos por la vía de la construcción de identidades.

La decisión de observar el discurso social desde las identidades que lo pueblan, se justifica –dentro de este marco conceptual– por su propia definición. Las identidades forman parte del saber construido sobre el mundo. Consideramos que arrojar luz sobre el proceso incesante de construcción y deconstrucción de identidades puede interpretarse como una operación crítica, reveladora y productiva, de los decursos de la producción social del sentido. Nos hemos detenido, entonces, en algunas de las identidades cuya crisis ha exacerbado la tematización (identidad nacional, intelectual, juvenil, identidades de género, etc.). Gran parte de estos trabajos resultantes han sido publicados en cuatro volúmenes sobre el discurso social argentino. Otros han aparecido en revistas diversas.

Cabe aclarar que la exploración de las figurativizaciones discursivas de los sujetos ha sido realizada privilegiando la observación de determinadas operaciones constitutivas. A guisa de ejemplo, el recurso a algunas nociones de la antigua retórica, tales como las de lugar o topos y de ideologema, han revelado su productividad. Durante un período, hemos focalizado nuestra mirada en los ‘lugares comunes’ que cimentan las construcciones identitarias. Lo hicimos atendiendo a su carácter productor de significaciones situadas sociohistóricamente. En otro momento, nuestro centro de atención se ha orientado hacia el papel, a nuestro criterio fundamental, de los cronotopos identitarios (Bajtín, 1989:237-409) y en etapas más recientes hemos incorporado a nuestra exploración sobre el proceso de producción de identidades la articulación del espacio tiempo con la dimensión pasional (lo que nos ha obligado a repensar el dominio de la narratividad).

El recurso a estas categorías, entre otras, no va sin relación con la búsqueda incesante que -a lo largo de nuestra investigación sobre el discurso social y de nuestra actividad docente- nos ha conducido a reexaminar la semiótica en general y la teoría del discurso social en particular, así como a recuperar lógicas a veces inmerecidamente postergadas con el objeto de afrontar las encrucijadas del presente disciplinar.

Para entender esta preocupación que nos ha llevado a releer las obras fundantes, tal vez sea necesario hacer un poco de historia. Recordamos el desplazamiento temprano del interés del sistema al texto. Esta transformación dejaba fuera gran parte de lo que Verón llama *la producción social de sentido*, a la vez que mantenía puntos de conflicto como la primacía del lenguaje natural, el predominio de lo literario, el lugar del sujeto y la significatividad de las prácticas, entre otros. La influencia de la teoría marxista, el descubrimiento de Peirce y también la lectura de Bajtín abrieron nuevos caminos. Este devenir ha vuelto más difusos los contornos del campo, confirmando a los estudios semióticos, muchas veces, una especie de transdisciplinariedad *ad hoc*, debido a los múltiples préstamos y migraciones provenientes de otros campos. Tal panorama nos ha llevado a coincidir con Paolo Fabbri en la necesidad de llevar a cabo un giro semiótico. Giro que, a nuestro criterio, sólo puede ser realizado revisitando y problematizando los desarrollos propios de la teoría semiótica.

BIBLIOGRAFÍA

ANGENOT, M. (1985) *Critique de la raison sémiotique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

BAJTÍN, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

FOSSAERT, R. (1977) *La société. 1. Une Théorie Générale*, Paris, Éditions du Seuil.

MEMORIAS LOCALES DE TEATRALIDAD

Liliana Daviña

lilianadavina@hotmail.com

Proyecto de investigación: Memorias locales de teatralidad

Directora: Liliana Daviña

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Escena – Series festivas – Tonos semióticos – Operaciones memoriosas

Resumen

El proyecto de investigación *Memorias locales de teatralidad* tuvo como uno de sus objetivos explorar un campo de prácticas culturales donde lo teatral asumía formas diversas y considerarlo a la luz de unos saberes semióticos articulados con diferentes áreas afines (Historia, Antropología). Esto implicó configurar algunos útiles teóricos y analíticos para abordar los sentidos implicados en esas reuniones comunitarias de diversa índole festiva: enunciación polifónica, tonos y estilos semióticos, cronotopías y escena, modelaron una base de sustentación para interpretar esos complejos eventos. Respecto de los obstáculos y limitaciones para el relevamiento de los materiales, se expondrán las resoluciones provisionales y algunas operaciones necesarias para dar forma al trabajo interpretativo.

De los límites de la investigación, se comentarán las resoluciones pragmáticas de conformación del corpus y las operaciones necesarias para dar forma al trabajo interpretativo.

Las exposiciones particulares de los investigadores condensan y expanden los deslindes mencionados, narrando y exponiendo sus trabajos intensivos respecto de algunos de los eventos festivos considerados.

* * *

El proyecto *Memorias locales de teatralidad* (2002/06) se propuso explorar un campo de prácticas culturales donde lo teatral asume formas diversas; y considerarlo desde una perspectiva semiótica articulada con áreas afines en las Ciencias Sociales, interesadas por estos objetos de estudio, como la Antropología Social y la Historia.

Relevamos seis fiestas populares en la ciudad de Posadas y en localidades del interior provincial de Corrientes; en ellas lo teatral se inscribe como práctica artística creativa y sus diversos modos de representación son ofrecidos en encuentros abiertos a la comunidad. San Juan, San La Muerte, Estudiantina, Corpus Cristi, Carnavales y Serenata de los Ángeles Tomos reenvían a distintas genealogías festivas, antiguas y modernas, y su continuidad con intermitencias y suspensiones, ofrece cierta indica cierta sistematicidad homogénea y discontinua (como los carnavales), efecto de las disrupciones azarosas y de la memoria como punto aleatorio de producción. (Foucault, M. 1992). Tan relevante como su instancia productiva es la receptiva, pues convocan en espacios públicos de acceso general a una numerosa concurrencia de público sin restricciones y que puede escoger según el motivo convocante, laico o profano, del evento.

Nos interesaba el funcionamiento discursivo y semiótico de la teatralidad en las fiestas contemporáneas en relación con la tradición memoriosa local y nos preguntábamos cuáles modos de la práctica teatral caracterizaban a cada fiesta, cuáles rastros de memoria y de innovaciones conllevaba cada una.

El campo de la Semiótica teatral, en diálogo con la Antropología, permitió configurar un conjunto de útiles teóricos y analíticos para abordar estos objetos complejos de esa actuación social ostensiva “*que se da a ver y a oír*” (P. Pavis 1990). Asimismo, considerar que toda puesta en escena puede ser leída como una partitura en varios registros Goutman, Ana , nos dio amplitud en los focos o puntos de mira para el análisis. La obtención de un conjunto de registros,

materiales fotográficos, relatorías de asistencia y participación, así como entrevistas y consultas a archivos documentales, dieron forma a un corpus que no estaba disponible antes de emprender la investigación.

Al colocar el foco en las cronotopías de teatralidad (M. Bajtín 1989) abordamos órdenes de sentido culturales que escanden duraciones y especialidades. Así, el principio del calendario impone una repetición convenida de ocasiones fechadas, e inaugura cada vez un tiempo cíclico que marca hitos en el sucederse histórico, matemático y lineal. Cada fiesta es una ocasión de encuentro social; resume memorias religiosas o laicas, y requiere del principio de la reunión para prepararlas y recibir a los asistentes. Los eventos en espacios abiertos e inclusivos, reafirman relaciones de pertenencia, y al modo de momentos liminares del rito (Turner, V. 1986) conjugan modos imaginarios de realizar la cultura (en plural). Como gestos pasionales de adhesión social, también participan de la lucha por las creencias reafirmadas en la asistencia y co-presencia de los auditorios. Por todo eso, la cronotopía festiva es política (De Certeau, M. 1999), en tanto es una toma de posición en el ejercicio de un poder simbólico en juego, en la conformación de un hacer que habilita la posibilidad de una experiencia, de reinvenções y exposiciones ficcionales de mundos compartidos con otros.

Un punto genealógico es el tiempo colonial en la región, en el que se trasplantan a América la lengua, la religión y con ellas, numerosas prácticas teatrales y festivas. (K.Gründwal 1985); las fiestas barrocas de linaje católico aún se reeditan (Corpus Cristi, Pesebres Vivientes), así como formas sincréticas con el mundo indígena y criollo (San Juan, San la Muerte, los Ángeles Tomos), donde lo ceremonial asume formas laicas y hasta carnavalescas de la serenata, el baile y la feria. O la Estudiantina, tradición heredada de las tunas universitarias medievales que se practican entre los adolescentes escolares misioneros.

En el estudio de las distintas series festivas, en las que se acentúan y mezclan lo religioso, lo laico y lo carnavalesco, dimos prioridad a sus formas genéricas de puesta en escena y dramaturgia; más que un estudio pormenorizado de la dimensión textual o discursiva, nos abocamos a caracterizar los tonos

semióticos de las composiciones festivas. Según los grupos institucionales que las promueven y organizan (vecinos, asociaciones parroquiales, devotos, sector estudiantil) y los motivos temáticos que las identifican, se advierten tonos característicos: la seriedad solemne o la risa alegre son efectos de una propuesta artística y de una respuesta afectiva afines. El gestus ostensivo de los intérpretes, esa corporeidad del puro lenguaje de la imagen (Barthes, R.1980) marca la orientación emotiva, pero también el gestus de auditorio lo confirma o contradice con tonos alegres, serios o lúdicos en sus respuestas. En el sincretismo de la Noche de San Juan, por ejemplo, se asume la ambivalencia entre lo sacro y lo profano que la definen: los juegos del toro candil, la quema del Judas, el cruce de brasas, los lances adivinatorios, siguen suscitando el clima de la fiesta inmemorial del fuego, a la que la religión se ha plegado tardíamente.

Esta relevancia de los gestus teatrales y de los tonos festivos se articuló de modo pertinente con el concepto amplio de escena. Cobró valor de Interpretante privilegiado de ese objeto dinámico que es la teatralidad festiva (Daviña, L.2007) para desplegar el enfoque heurístico de su funcionamiento. Escena, en primera instancia, como forma que duplica los sentidos de un locus al hacer existir un acontecimiento. Señala ese emplazamiento viviente de fuerzas en acción que captura el tiempo, lo libera de los avatares del devenir e instaura la representación social como acontecimiento segundo. Y como funcionamiento semiótico temporal, la escena es un hiato intervalar que recorta el devenir e instala significaciones cronotópicas modeladas teatralmente: unas estructuraciones de *Secundidad del orden de los acontecimientos*, un *existente singular* (Deledalle, G.1996) de alta densidad sígnica y de dinamismo de sentidos. Su trabajo de enunciación polifónica y sincrética despliega una figuración performativa de corporeidades y artefactos en formas genéricas y tonales del drama. Y ese despliegue requiere de una expectación co-creadora, pues lo escénico compromete una operatoria de creatividad cultural en tanto es una *una manera de practicar y vivir el espacio-tiempo* (Michel De Certeau 1999). Así modela un presente compartido como acontecimiento social de lazos intersubjetivos; hace *que algo*

suceda en esa zona ficcional del mundo co–construida por oficianes y público. Una mutua atención es indispensable para que esa fugaz existencia cobre sentidos.

La escena es también territorio de hábitos en acción (Ch.Peirce 1988), al disponer en diversos planos unos saberes/quehaceres artesanales, retomados de las prácticas tradicionales de sus protagonistas, de las recreaciones novedosas aportadas por estilos generacionales. No sólo el preparar y realizar la fiesta, sino el concurrir, designan actuaciones sociales, protagónicas y cómplices de la escena. En su trama definida para una ejecución provisional y perecedera, se materializan las operaciones de la memoria socioartística, se articula lo pasado en el presente, irrumpe la sorpresa de lo nuevo, que parece salida de la nada porque adviene de lo virtual a lo actual. En sus tránsitos temporales, los sentidos escénicos reiteran y repiten órdenes conocidos (performances); las operaciones memoriosas conjugan lo que se sabe ejecutar y lo que se espera ver: podría decirse que es la enunciación de promesas hechas y cumplidas, activada por un calendario que señala el término cíclico y tácito de realización de ese pacto entre oficianes y público.

Para estudiar el proceso semiótico-discursivo de la escena, nos dimos un diseño de configuraciones de las dimensiones genéricas, cuyos componentes y articulaciones podrían sintetizarse como sigue: **a) la composición escénica:** los dispositivos de emplazamiento como situación festiva, su trama cronotópica de acciones dramáticas y performances protagónicas o corales; y unos punto(s) de vista de autoría, ritmo y montaje. En la escena, entonces, todo se dispone como una partitura icónica y audiovisual de enunciación escénica. En **b) la trama temática** propone unos signos condensadores de orientaciones semántico-valorativas de la acción: modos heroicos, místicos, míticos, etc de unas luchas entre posiciones, conflictos y alianzas de autor/ héroe (s), en fronteras de visión morales, laicas o religiosas. Se dispone en el juego de voces-acciones de personajes, en ecos y polémicas de la intriga y de la totalidad cronotópica de la representación, evaluada como abierta o cerrada. Y, finalmente, **c) el estilo genérico** que sintetiza el tono valorativo con que se realiza la composición y la trama temática: **c. 1.** la carnavalización del material como *punto de vista*

excéntrico frente a los conflictos de todo tipo con acciones de tono ambivalente, risueño y paródico frente al poder y al orden; o, **c.2.** la sacralidad en disposiciones solemnes, protocolares y pautadas. E incluso la tosquedad estilística (“falta de estilos” canónicos), que mezcla puntos de vista sobre los materiales, como el melodrama.

Cada uno asumió las exploraciones analíticas de cada serie festiva, atendiendo lo que cada fiesta requería de consideraciones particulares.

Nos quedan, de salida, *dos impresiones* por compartir. *Una*, toma nota de la continuidad entre escena y fiesta, como reedición disruptiva pero incesante de la antigua reunión del banquete, el baile y el mercadeo entre el general de las gentes. *El gusto por el gasto* no es aquí consumo a secas; es una manera acordada de jugar con lo excedente de la cotidianeidad, sus sentidos monocordes, regulados y económicamente calculados. El dispendio y el despilfarro es parte de la práctica festiva y de los rituales de encuentro social. *La otra*, confirma la vinculación de estas memorias locales de teatralidad festiva con los modos semióticos de la cultura popular, caracterizada por una cierta tosca asistematicidad de formas y contenidos, por los modos sincréticos de sus enunciaciones, compuestas de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han podido conservar en la historia, así como de los recursos y novedades que caen en su dominio. Esta arraigada ambigüedad como mosaico de tradición y movimientos novedosos, le otorga -según R. Ortiz (1980:67)- ese doble carácter de poder reproductor cuanto transformador de la vida social. Escenas festivas, entonces, como estrategias de una conciencia social fragmentada que se revitaliza simbólicamente.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl. (1989) *Teoría y Estética de la novela*. Trabajos de investigación. Madrid.Taurus.

Barthes, Roland (1989) *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona. Paidós.

Foucault, Michel. (1992) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Goutman, Ana (2000) “El arte como espacio de la utopía” y “Teatralidad: ¿un concepto?” en *Artesanías lingüísticas/Notaciones sin clave*. México: Siglo XXI.

Pavis, Patrice (1990) “Los Estudios Teatrales”, Boletín No.8. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo. (Trad.Francisco Javier)

Maravall, José Antonio (1980) *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.

Ortiz, Renato (1980) *A consciência fragmentada. Ensayos de cultura popular e religião*. Brasil: Editora Paz e Terra.

Turner, Víctor (1986) *Dal rito al teatro*. Bologna. Il Mulino.

Peirce, Charles S- (1988) *El hombre, un signo*. Editorial Crítica. Barcelona.

De Certeau, Michel. (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Méjico.

Kaul Grünwald, Guillermo (1995) *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)*. Misiones: Editorial Universitaria -UNaM-.

OPERACIONES AUTENTIFICANTES EN LA DISCURSIVIDAD MEDIÁTICA ARGENTINA ACTUAL: EL CASO DE LOS FILMS DE FICCIÓN

María Rosa del Coto

mrdelcoto@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Mediatización y Regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales (UBACyT SO 11 de la programación 2008-2010)

Directora: María Rosa del Coto

Codirectora: Graciela Varela

FCS – UBA

Palabras clave

Análisis discursivo – ficción-no ficción – segunda tricotomía peirciana – cine argentino

Resumen

Atendiendo a los lineamientos de la convocatoria, mi exposición presentará las líneas investigativas del proyecto que estoy desarrollando.

La presentación tiene por objetivo central la identificación de las operaciones de asignación de sentido que, en las producciones cinematográficas ficcionales del cine nacional de las últimas dos décadas, nos permiten captar la palpitación de lo indicial. Que la indagación haga eje en el funcionamiento enunciativo de tal orden de la semiosis, implica prestar atención a los vínculos que el mismo entabla con el de los otros órdenes que -siguiendo las conceptualizaciones peircianas que dieron lugar a la llamada Segunda Tricotomía-, la integran: el icónico y el simbólico.

El abordaje analítico planteado busca definir una posición respecto de las formulaciones que, fundamentalmente a propósito de los films ficcionales de la denominada vertiente realista (neorrealista) del llamado *Nuevo Cine Argentino*, han sido establecidos en el dominio de la crítica cinematográfica académica de nuestro país. Según mi criterio, las aludidas formulaciones no tienen, por lo general, debidamente en cuenta las restricciones/posibilidades que el dispositivo cinematográfico, nítidamente diferenciado del literario, pone en juego, lo que incide en posturas que tienden a no considerar un aspecto importante en la dimensión documentalizante que, es más o menos, desarrollada/ “explotada” por los films de ficción desde los últimos años de la década del 90 y los primeros de la de los 2000.

* * *

Atendiendo a los criterios que presiden el congreso realizaré en primera instancia una brevísima referencia al proyecto dentro del cual se inscriben las líneas de investigación que los diferentes miembros del equipo venimos encarando desde hace ya varios años.

El proyecto aludido, continuación de un UBACyT¹ previo y de dos proyectos de reconocimiento institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA², lleva por título “Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales”. Dinamizada por un total de catorce integrantes, entre docentes de la asignatura Semiótica de los Medios II, docentes de otras asignaturas y un conjunto de alumnos investigadores pertenecientes, todos, a la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias sociales, de la UBA., la investigación “profundiza en la consideración de los modos de figuración ficcionales y veristas de cuerpos, espacios y colectivos sociales que se encuentran en la producción mediática argentina”, abordándolos según un enfoque analítico que hace eje en la participación de los órdenes icónico, indicial y simbólico en la construcción de efectos enunciativos³.

Teniendo en cuenta el hecho de que “las modulaciones actuales de la mediatización (...) se presentan conformando un espacio tensivo entre lo claramente recepcionado como ‘no ficcional’, lo claramente recepcionado como ‘ficción’ y un territorio difuso de confluencias, préstamos, hibridaciones”⁴, la mira de nuestras búsquedas se orienta, en una primera instancia, a relevar las “operaciones específicas presentes en (...) (los) modos representacionales ‘realistas’, sean tanto los que responden a convenciones ficcionales”⁴, como los vinculados “a una tópica documentalizante de la realidad social”⁴. Y, en una segunda instancia, fase que el equipo está empezando a recorrer-, a identificar las operaciones de lectura que, respecto del espacio tensivo y de los modos realistas, funcionan en recepción.

En el marco del proyecto, las líneas de investigación en las que me encuentro comprometida remiten y, por ende, hallan articulación en lo que podría rápidamente denominarse la cuestión del realismo. El objetivo general que persigo con el tratamiento de temáticas que hacen al emplazamiento de tal cuestión es definir una postura respecto de las formulaciones que, fundamentalmente a propósito de los films ficcionales de la denominada vertiente realista (también llamada neorrealista o incluso neo-neorrealista) del reconocido principalmente bajo el rótulo de *Nuevo Cine Argentino* y, en general, de las producciones nacionales de la primera década del 2000, han sido establecidas en el dominio de la crítica cinematográfica académica de nuestro país. Según mi criterio, las aludidas formulaciones no suelen tener debidamente en cuenta las restricciones/posibilidades que el lenguaje y el dispositivo cinematográfico, diferenciado con nitidez del literario, ponen en juego en los procesos de producción de sentido, lo que incide en el establecimiento de posiciones que tienden a olvidar un aspecto importante en la dimensión documentalizante de los productos, aspecto y dimensión que, en mayor o menor grado, parecen ser “explotados” en los films de ficción que consideramos, y que se perciben de manera más fuerte en ellos que en las películas ficcionales de otros períodos de la historia del cine nacional. El cumplimiento de este objetivo, entiendo, trae

aparejada la posibilidad de estar en mejores condiciones para delimitar nociones o conceptos que, por ahora, utilizo de manera un tanto imprecisa, tal el caso de mostración, por ejemplo.

Las líneas de mi investigación son dos: una gira en torno del examen de los modos en que el discurso crítico, básicamente el que pertenece a la clase “crítica académica”, conceptualiza los materiales a partir de los cuales he configurado el corpus. La otra consiste en la realización de un conjunto de análisis de textos fílmicos y documentales; la finalidad de estos abordajes analíticos es identificar operaciones de autenticación que tienden a posibilitar el engendramiento de efectos documentalizantes en las películas ficcionales, y operaciones ficcionalizantes en las documentales, lo que, en otras palabras, contribuye a observar cómo concretamente se efectiviza la hibridación entre los registros ficcional y no ficcional/ factual.

Cabe señalar que la primera línea de investigación la inicié con ciertos trabajos que preceden en algunos años a la elaboración del proyecto. Llevado a cabo en abril de 2005, el congreso de la AAS, centrado en los discursos críticos, fue la primera oportunidad en la que indagué sobre los orígenes de la denominación *Nuevo Cine Argentino* que los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada le otorgan a las producciones fílmicas nacionales realizadas a partir, aproximadamente, de 1996. A esa ponencia, le siguió otra⁵, en la que fijo la mirada en *El Amante*, el exponente de la crítica cinematográfica especializada que se mostró más proclive a postular la existencia del *Nuevo Cine Argentino*, y que se convirtió en el más acérrimo propulsor y difusor del mismo. En ambos trabajos -aunque de forma más pronunciada en el nombrado en primer término-, le presto atención a la clasificación -que distingue entre realizadores/films realistas (neorrealistas o incluso neo-neorrealistas como la denominaban algunos críticos) y no realistas-, clasificación que, en cierta medida constituía un nudo polémico, o, simplemente, una cuestión que, en ese momento, empezaba a debatirse⁶.

En el marco del proyecto que nos ocupa básicamente aquí, el UBACyT SO11, escribí un texto en el que observo cómo los exponentes de la crítica académica se posicionan respecto de la identificación de efectos ficcionales y autenticantes en los films incluidos en la vertiente realista del llamado *Nuevo Cine Argentino*.

Ese trabajo⁷, en el que se compara la posición de tres investigadores: Gonzalo Aguilar, Emilio Bernini y Marcelo Dupont, presenta una hipótesis de partida, según la cual la configuración de tales films posibilita la activación de efectos de carácter autenticantes, aquellos que, como sabemos, usualmente se asocian con tipos textuales de régimen documental.

La comparación distingue al primer investigador de los otros dos nombrados, porque, a través de tomar en consideración las propuestas de Bazin, presta atención a lo indicial, lo que le permite plantear que la definición de realismo en el campo del lenguaje cinematográfico -en los lenguajes audiovisuales amplió- se diferencia con nitidez de la que puede considerarse apropiada respecto de la literatura.

En razón de que la categoría de realismo tal como ésta es concebida por la tradición surgida de los estudios sobre literatura, es la que sigue básicamente Bernini, la detección de efectos autenticantes queda fuera de su aproximación analítica, siendo, por el contrario, la identificación de efectos ficcionales la única que aparece. De modo tal que interpreta como icónicos o más precisamente como icónico-simbólicos, por recurrir aquí a la segunda tricotomía peirciana, elementos u operaciones constructivas que pueden leerse como indiciales. Esto, por cierto, está lejos de constituir un error, ya que sabido es que para el lógico norteamericano la clasificación en signos icónicos, indiciales y simbólicos no constituye una taxonomía, o, dicho en otros términos, que todo signo implica grados de iconicidad, indicialidad y simbolicidad y que, según sea el aspecto que se considere y, obviamente, el “lugar” desde el que se lo observe (el aspecto que se tome en cuenta en su análisis), se destacará lo icónico, lo indicial o lo simbólico que lo “constituye”. De ahí que se vuelva necesario observar con

detenimiento el modo en que los elementos participan en el proceso de producción de sentido y, por ende, en la posible generación de efectos de índole ficcional y autenticante.

En el trabajo al que hago referencia planteé que lo que Aguilar enfoca desde una perspectiva atenta a lo indicial, Bernini, más interesado en la delimitación de las construcciones pensándolas en términos de historiador estilístico, lo observa a través de la comparación con otras apuestas estéticas que también abrevan en el campo de lo realista, y que, en consecuencia, procuran el surgimiento de efectos de verosimilitud, de fuerte impresión de realidad, cosa que, por condicionamiento del dispositivo cinematográfico, también es favorecida en las producciones fílmicas. Así, Bernini bucea en las distintas formas en que, dentro del espacio fílmico argentino, el realismo se consumó en el pasado y se actualiza en el presente, debido a lo cual su texto puede entenderse también como una indagación sobre las modulaciones que a lo largo del tiempo y en el cine nacional el realismo fue adoptando o, para decirlo más exactamente, fue conformándose. El parámetro privilegiado en la clasificación es, como anotamos, el concepto de realismo; la búsqueda, antes que orientarse por un ordenamiento general -tales films son realistas, tales no lo son-, lo hace por la detección de modulaciones, de inflexiones dentro de los objetos que se enmarcan en él y de los que se alejan más o menos de sus “márgenes”, con el objetivo de observar los vínculos que los conectan con el cine modernista o con el contemporáneo.

Marcelo Dupont, en una nota sobre *El bonaerense*, de Pablo Trapero, trae a colación una escena de *Mundo Grúa* en la que “en segundo plano, (se deja ver) una botella de vino que ostenta una etiqueta de *Toro Viejo*”. Al respecto, puse el acento en el hecho de que si el autor, en vez de destacar la capacidad icónica de la botella-etiqueta, hubiera tomado en cuenta su capacidad indicial, habría visto cómo el efecto verosimilizante se hubiera trocado en autenticante. Con el desplazamiento planteado quise simplemente afirmar que en un texto como el de Trapero es posible encontrar detalles que pueden leerse indicialmente.

En relación con la vertiente realista del llamado *Nuevo Cine Argentino* hice una serie de artículos. Dos tomaron como objeto sendas producciones de Trapero, *Familia Rodante* y *El bonaerense*. Una de las ideas que intenté dinamizar en estos trabajos fue la de que es posible encontrar en tales films -sobre todo en *El bonaerense*- detalles que pueden leerse indicialmente.

El abordaje parte del hecho de que se le ha atribuido a la obra de Trapero un carácter de mostración a lo representado, que la acercaría a lo documental. Dicho carácter fue pensado por la crítica como efecto del plano fijo y amplio. Según la hipótesis que impulsaba mi texto, este elemento interviene en el interior de un juego que responde a una dinámica particular entre lo descriptivo y lo narrativo. En tal sentido, puse el acento en que es la narrativización la que produce efectos de descripción, efectos que, al menos en lo que atañe a sus primeras obras, van más allá de los que derivan de los recursos descriptivos que Trapero pueda emplear.

La hipótesis con la que me manejé en el análisis de la obra fue la de que en ella (también esto sucedería en el caso de *Mundo Grúa*) los planos amplios presentan un fuerte valor descriptivo y sientan las bases para que emerja un juego entre lo diegético y lo referencial.

Esto no significa que, en *El bonaerense*, el empleo del plano amplio no tenga resonancias semánticas; en tal sentido, afirmo, funciona en correlación con lo narrativo ficcional, que lo determinaría, pues permite poner en juego cierta oposición entre el medio rural y el ciudadano: Y propende, además, a sumar indicios caracterológicos (El Zapa pasa indiferente ante una marcha). Pero, el plano amplio, asimismo permite incluir, diríase de contrabando, componentes del paisaje urbano (la mostración de lo que sucede en uno de esos templos en que se pregona “Pare de sufrir”, o la manifestación o incluso los vehículos de diferentes líneas de colectivos que circulan por Liniers y La Matanza que, porque no son resaltados - no suscitan la atención del personaje ni la de la cámara- afirman su presencia haciéndonos más que recordar el “efecto de lo real” del que hablara Barthes, sentir, casi imperceptible, opcionalmente, la palpitación contundente de lo

indicial que tal vez permita, sobre todo en el futuro, la emergencia de una lectura referencial.

Es observable, por otra parte, que ciertos planos detalle que componen la película pueden integrarse, sin incongruencia, en un proyecto no ficcional. De hecho, cabría la posibilidad de pensarlos como exponentes de un uso documental; el plano detalle que muestra el modo en que El Zapa viola la caja fuerte es uno de los que permite ilustrar tal hipótesis. Es cierto que su presencia se encauza en el ámbito de la historia, pero también que no está al servicio de señalar un dato vital en el desarrollo de aquella, ni para generar *suspense*; tampoco para poner en escena un comentario atemporal. Está para describir parte de un proceso, modo de funcionamiento corriente en el documental, pero atípico en la narrativa audiovisual ficcional, donde podría, quizá, asumir una finalidad ornamental, como, en ciertos casos, sucede con la mostración de un paisaje.

También analicé *Ocho años después*, obra de uno de los cineastas emblema de la producción independiente y antecesor de los directores del *Nueve cine Argentino*, Raúl Perrone. De ese trabajo resulta pertinente señalar la idea de que si en el film la generación de sentido se confía al cuerpo, esto se debe a que la puesta en cuadro y la puesta en serie lo facilitan. En efecto, ellas se ponen al servicio de la perceptibilidad del funcionamiento expresivo del cuerpo, con lo que garantizan que éste se convierta en foco de la construcción textual. Lo que llamé la puesta al servicio de la perceptibilidad se produce por la presencia de planos fijos y amplios y por la escasez de montaje.

La amplitud del plano posibilita visualizar un cuerpo situado. Y, esto, y en ciertos casos -como en el de *El bonaerense*, que consignamos-, permite, a su vez, la emergencia de espacios diegético-referenciales por añadidura. En el film de Perrone esto también se da, pero, diríamos, exagerando la imprecisión, de modo menos acentuado. Resalta, en cambio, una actualización del anclaje del *off* en el *in* a través de la banda sonora. Ciertos sonidos, como el del tren y el índice auditivo que en los pasos a nivel alerta acerca de su aparición o tránsito, operan diegéticamente; son, por lo tanto, indicadores ficcionales. Pero otros no funcionan

en relación con el orden de la historia. Por eso cabe plantear que en la obra de Perrone el sonido *off* promueve el recuerdo de la dimensión indicial más que su olvido. Mediante el sonido de unos martillazos se da una articulación entre espacio diegético y espacio referencial, una relación campo-fuera de cuadro. Tales martillazos son operadores indiciales que actúan más allá de la impresión de realidad.

Hay otros elementos que en el film apuntan a insertar la realidad en la ficción: la coincidencia de la denominación de los protagonistas y los actores que los encarnan ampara bajo su égida a varios: los parlamentos - en especial los que la actriz tiene a su cargo- incluyen informaciones que no atañen a la esfera de su vida privada pero que se inscriben dentro de su historia personal, individual. Es de mencionar al respecto que el personaje femenino indica que dirige espectáculos teatrales, cosa que la actriz efectúa, y que tiene un taller escuela en el Club Pedraza donde presenta el Domingazo, lugar donde la actriz también presentó un espectáculo de idéntica denominación y cuya idea y realización efectivamente le perteneció. Hay, asimismo, datos asumidos por la actriz que remiten a la biografía del director: la de su fobia a viajar en los trenes, por ejemplo.

Por último cabe agregar que el accionar de la cámara -la existencia del plano fijo- revela un alto grado de sumisión al desempeño de los protagonistas, lo que produce el efecto de conversación filmada, o de espectáculo teatral filmado.

En lo que concierne a las cuestiones que traté en un análisis centrado en un texto que, según sea el crítico que lo considere, remite a la estética realista o pertenece al dominio de las obras de los no-realistas, *Silvia Prieto*, de Rejtman, destaco que en ella la temática de la identidad reconoce dos formas de manifestación y dos modalidades de tratamiento: una que se inscribe en el territorio de lo ficcional, otra afín al del régimen documental y al registro verista. Si en los casos tratados previamente se daba un entramado fuerte entre lo ficcional y lo no ficcional, en *Silvia Prieto*, los procedimientos ficcionalizantes y los autenticantes se mantienen relativamente más separados; entablan vínculo a través de la yuxtaposición y de un hilo o dos que los conectan. El hilo principal

que efectiviza la convivencia es la otra Silvia Prieto, personaje que organiza una reunión a la que las otras Silvia Prieto, las de la guía, asisten. Es de destacar en el registro verista, el trabajo de cámara en mano que se desplaza según cambian los turnos de la conversación. Al elemento nombrado en primera instancia, o sea al personaje, se suma, otro: la intervención del “azar”. Núcleo significante que en la “sección” documental del film se materializa a través de llevar idéntico nombre, el azar es motor vinculante de los personajes tanto de la “sección” ficcional como de las “participantes” de la reunión.

Juzgo importante resaltar también que en Silvia Prieto la temática de la identidad se trata, en lo que hace al registro documental, tomando partido por una apuesta “ligera” que, no obstante, permite generar efectos irónicos en relación a la naturaleza de cierto tipo de testimonios personales.

A modo de síntesis y como resultado del desarrollo de la investigación -en lo que hace al abordaje de los textos analizados hasta el presente- indico la detección de tres operaciones constructivas cuya puesta en funcionamiento facilita la aparición de operadores autenticantes. Ellas son:

- La configuración de una puesta en imagen o en sonido permeable a la acción del azar, lo que permite que intencional o no intencionalmente se cuelen “detalles” (elementos textuales no funcionales a nivel ficcional).
- La introducción de escenas dominadas por ciertos planos, como el plano detalle que pone en juego la descripción de una actividad según el canon del documental de tipo científico cuando éste muestra el desarrollo de un experimento o el funcionamiento de una máquina.
- La actualización de un montaje que tiende a representar el tiempo en su duración, lo que implica limitar al máximo la presencia de elipsis y, por lo mismo, la existencia de una banda de imágenes poblada de tiempos muertos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G.** (2006): *Otros mundos Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Bazin, A.** (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp.
- Bernini, E.** (2003): "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Revista Kilómetro 111 Ensayos sobre cine*, N° 4 La escena contemporánea. Buenos Aires, Santiago Arcos editor: 87-105.
- Bonitzer, P.** (1987): *Desencuadres Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Dupont, M.**, (2003): "El bonaerense (Pablo Trapero)", en *Revista Kilómetro 111*, op. cit.: 194-197.
- Genette, G.** (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Kairus, M.** (2005): "Con los años la vida te pasa por encima", Suplemento "Radar" en *Página 12*, 14 de agosto.
- Metz, C.** (1970): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo.
- Peirce, Ch. S.** (1987): *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*. Madrid, Taurus.
- Schaeffer, J. M.** (2002): *¿Por qué la ficción?* España, Lengua de trapo.
- www.alternativateatral.com/ficha_persona.asp?codigo-persona=48
- www.raulperrone.com

NOTAS

¹ "Modos de construcción de la diferencia en discursos televisivos: el cuerpo legítimo y el cuerpo-otro", Programación Científica UBACYT, Proyecto Bienal 2001-2002/3 (Código S019).

² "Configuraciones de cuerpos, sujetos e imaginarios sociales en la prensa, la televisión e Internet de los 2000" y "Puesta en discurso de cuerpos, identidades y colectivos sociales: mecanismos verosimilzantes y autenticantes", correspondientes al Programa de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, (Resolución CD 3563) del 2005 y (Resolución CD 340/06) del 2006-07, respectivamente.

³ Plan de trabajo del Proyecto Ubacyt SOLL.

⁴ Ibidem.

⁵ La presentada en el V *Encuentro Internacional de Teorías y Prácticas Críticas: después de Babel. Las Teorías y Prácticas en la actualidad*; organizado por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria y la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, el encuentro se llevó a cabo entre el 1 y el 3 de septiembre de 2005.

⁶ Es oportuno agregar que, dado que no profundicé el examen de la clasificación, la pesquisa sobre ella permanece aun como asunto pendiente.

⁷ Se trata de “La reflexión teórico-crítica frente a los procedimientos verosimilizantes y autenticantes del cine argentino de la última década”, ponencia presentada en el III Congreso Nacional y II Latinoamericano de Innovación educativa en artes (INEA 2007), que se llevó a cabo en Tucumán, del 20 al 23 de junio de 2007). Puede encontrárselo en la página de la cátedra: www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto

⁸ Silencio y presencia solo de naturaleza, por un lado, muchedumbre, embotellamiento de tránsito, bullicio, por el otro

DE LA GESTIÓN CULTURAL: APUNTES SOBRE POSADAS

Nora Delgado

nora_delgado@hotmail.com

Christian Nazareno Giménez

latercerhoja@hotmail.com

Proyecto de investigación: Comunicación, Arte, Ciudad: de la gestión cultural

Directora: Nora Delgado

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNaM

Palabras clave

Comunicación – arte – ciudad – gestión cultural – sociosemiótica – signos

Resumen:

El proyecto analiza cierta producción artística de la ciudad de Posadas en tanto prácticas que suponen dimensiones y especiales dinámicas socioculturales, sociosemióticas, estéticas y comunicativas. Esta delimitación comprende el hacer de “practicantes culturales” que sostienen o han sostenido proyectos culturales para con la ciudad en distintas temporalidades del siglo XX y que nos hablan de la ciudad - y a la vez son hablados por ella- en los usos, las apropiaciones y prácticas que posibilitan la gestión cultural y el “agenciamiento” para que surjan algunas y se obturen – transitoriamente- otras expresiones del campo. Esta delimitación, esta vez, comprenderá el hacer de productores de fanzines y de sociedades de amigos del arte que actuaron en esta ciudad.

* * *

La intención inicial de revisar ciertas prácticas instituyentes de una gestión cultural en la ciudad de Posadas –en este proyecto de investigación- nos remite ineludiblemente al campo de juego sígnico que la produce, disputa y sostiene. Campo de acciones sociales, de representaciones, de instituciones, de prácticas, de estereotipos contruidos y decontruidos. Campo de quehaceres y sentires semióticos que disputan imaginarios, matrices culturales en contacto y alteridades en roces y tensiones¹. Campo de discursos. Campo de y con historias.

Hacia ellas vamos cuando definimos la necesidad de recuperar subjetividades en los relatos² que nos hablan de la gestión cultural. Se trata de insistir en la producción de una narrativa de tenor facticio, que elabore y proponga representaciones verídicas de la misma vida social, tal como las historias de vida de “practicantes culturales”³ que sostienen – desde hace tiempo- a cierta gestión cultural en la ciudad.

Pese a la banalización contemporánea de cierta práctica en la producción de historias de vida, éstas no dejan de ser un lugar privilegiado para pensar la dimensión sociopolítica y cultural actual de lo que Rossana Reguillo⁴ define “como políticas del recuerdo” en clave comunicativa y semiótica. Éstas configuran la dimensión constitutiva y estructural de los relatos que organizan los dispositivos de la memoria en tanto, acontecimiento, lugar, acciones o performatividad.

Así “los arraigos empíricos” hechos historias operan como anclajes específicos de la sociedad; son dispositivos privilegiados para mirar lo que somos y qué hacemos para ser así. Entremezclan una racionalidad histórica, “la articulación estructural de larga duración” -en palabras de Reguillo - y una racionalidad de la comunicación en “los modos de decir, representar y metaforizar el acontecimiento”, la vida. En otras palabras. Esas historias enfrentan modos de tensión por un lado, para dotar a la vida narrada de esa inteligibilidad histórica que la ubica en un marco temporo-espacial explicativo, cargado de enormes implicancias significativas; y por otro, para hacerla visible, para la producción de

visibilidad de estrategias simbólicas que contienen a esa alteridad que late y pulsa cada palabra del relato. Tal como piensa la mexicana:

“no se trata de oponer como procesos antagónicos a la historia y a la comunicación, sino de ubicar la especificidad de sus procedimientos y sus lógicas y el papel que juegan en la configuración y modulación de una política del recuerdo. Lo que quiero entonces enfatizar es que toda política del recuerdo se ancla en la tensión constitutiva abierta por la historia y la comunicación ” (Reguillo,2005:3)

Y nos aclara:

“a la política del recuerdo la entiendo como la articulación de voluntades históricas, intersubjetivas e intencionadas que configuran saberes y emociones, construyen sentido y valor y que, especialmente organizan un campo discursivo –en sentido amplio- para significar, re-significar un acontecimiento, lo que a su vez engendra prácticas, abierto a la reinterpretación y por consiguiente contrario a toda significación total y clausurada”. (Reguillo, 2005:5)

Dicho esto, y en base a las referencias anteriores, las historias de vida de agentes sociales que agenciaron y agencian ideas de cultura -y prácticas en torno a ellas- propician relatos intensos, efervescentes, caóticos, poéticos y performativos. Esta acción performativa (de textualizar la vida) está atada a la historia mayor del país, de la región, del continente y a las historias locales: “en ella brotan la memoria de luchas y logros, de interpretaciones pasadas, la cultura de fondo, lo permanente y lo residual, lo silenciado por la secularización modernizadora”⁵

Esas historias de vida incorporan la representación de las culturas locales sin que ello signifique coherencia y/o uniformidad. En este encuadre, enmarcamos nuestra experiencia de investigación: en ella los hacedores locales del quehacer cultural pasan a ser protagonistas de narraciones fácticas y sus expresiones son reveladoras de un estado social, al que creemos de antemano conocer, pero que no obstante en cada pliegue que narrativamente nos acerca, nos sorprende de nuevo. Hay imágenes-signos-sentidos que interpelan a esos actores sociales devenidos promotores culturales de un tiempo. Muchas de ellas tienen que ver

con esa modernidad iluminista en la que la cultura significaba la distinción, diferencia, status; implica otras veces búsquedas de esencias primeras, folklóricas o folklorizadas; tanteos exploratorios románticos, vanguardistas y hasta perplejidades a la que los sujetos se enfrentan en espacios donde los discursos, las instituciones y los estereotipos crean desafíos y miedos para ser.

Lo que ponen en juego no es un proceso suave y sin fisuras. Requiere muchas veces, despliegues al interior de una cadena enunciativa cultural y la salvaguarda de escamoteos varios de información para contar y para contarse el cuento – la idea – de la cultura por acá. Es sin dudas un espacio de tensión y de negociación de significados y prácticas. Es también como todo espacio discursivo un lugar para la presentificación de sujetos, pero también para la neutralidad de otros. Con precariedades enunciativas, ciertos lugares comunes y puerilidades aseverativas; con certezas maquilladas lingüísticamente de sinceridad, mitos referidos -para “hacer así como somos” y “decir de dónde venimos y hacia dónde vamos”⁶- esa forma semiótica del contar/hacer la región cultural de Misiones procesa cosas. Aparecen, entonces, además de los datos fácticos, los relatos -y con ellos- la perplejidad, el desconcierto, la fragilidad de la vida social, las creencias compartidas, los sueños, la pulsión del deseo, los imaginarios y sus matrices culturales: en fin, la vida misma. La gestión cultural ya no pasa por ser mera alusión a una forma de hacer cultura, puro moldes, pasa a ser historias. Lo que aquí está en juego no es la oposición verdad o mentira, o mundo objetivo vs mundo subjetivo, sino la revelación de representaciones, de -en términos de Rossana Reguillo- “formas normalizadas que se absorben y hasta naturalizan no sólo como relatos sino como evidencias”⁷ de un orden social.

En tal sentido, la perspectiva desde la que partimos en esta experiencia escritural es también la de la eficacia simbólica de estos relatos compartidos, en su dimensión productiva y fundante de relaciones socio-comunicativas. Estas historias de gestores culturales - y parafraseamos a Reguillo - compartidas, pasan a ser relatos operantes, relatos intersubjetivos que organizan, clasifican, y asignan

valoraciones a los problemas que enfrenta un grupo social, y ahí esa historia contada “no es una narración que se cuenta, sino una realidad que se vive”⁸.

En todos los casos con los que nos hemos enfrentado, éstos no dejan de arrojar indicios de lo que consideran búsquedas sustantivas en quehaceres y gestiones culturales. Acordamos, entonces, que se trata de formas de realización de una particular poética (en expresión total de acto de poiesis-creación-) que aporta elementos de mediación, y de intervención para con este particular espacio ciudadano, que no se agota en algunos referentes (Casos: Mandové Pedrozo, Maruja Ledesma, Ramón Ayala, Horacio Quiroga, Lucas Braulio Areco –por citar algunos a los que hará alusión Cristian Giménez en la siguiente parte de este artículo- sino que sinecdóticamente contiene a varios proyectos del campo.

Ellos refieren aspectos claves de una problemática de signos y sentires y también despliegan la serie de la comercialización de lo que se produce en materia cultural. Se trata de “un negocio, una práctica” –“a veces muy difícil y otras no”⁹- que arremete con símbolos e identidades. Negocian en su realización y en sus búsquedas símbolos e identidades, mayoritariamente referidas a la región “de las misiones”, “al corazón del Mercosur” pero también “al hombre sensible y afectivo que cada uno lleva adentro”.

Esta posible línea de lectura manifiesta, además, otra negociación: la de su modulación, esto es la forma/s para expresarla/s. Así se advierte sustantivamente, no ya la hibridación, la mezcla sino el recorte, la cita musical, pictórica, textual, referencial, etc, hecha fragmentos de historias, mitos, matrices culturales, textos varios, músicas - reggae, hip hop, chamamé, galopa, chotis, pop, rock, etc - con los que se insiste en términos de prácticas de producción y representación de identidades a partir de la interpretación y de la composición.

Sabido es que la gestión de la cultura expresa un cómo pensar la identidad en este mundo, conlleva un cómo verla, plasmarla en este universo de conexiones y flujos comunicativos, muy rápidos a veces y de lentitudes y desconexiones otras tantas. Por eso, los corpus en los que abrevamos (“la sociedad de los amigos del arte”, “la peña El lapacho”, “la fiesta de la Estudiantina de los años 70 y en

adelante”, “los hacedores del Festival del Litoral” etc -por citar algunos-) no dejan de arrojar indicios en términos de hibridaciones y citas de autores “referentes” de la escena cultural de por acá (“de Posadas al País, al mundo, a la región, a la provincia”).

Así, cada gestión plasmada en proyecto se presenta como un campo de posibilidades y líneas de acción para con la ciudad pero también para con la región. Algunas apuntan a expresiones eminentemente sonoras y visuales. Van, tal lo dicen sus líderes, tras la búsqueda de “el sonido” y “la imagen” que los represente: la/s obra/s. Otros insisten en la región, en sus miserias, sus reclamos y sus riquezas. Son ilustrativos de un estado de situación “ecológica-social”. Protestan culturalmente o “se acomodan”. En cambio otros sostienen la veta íntima que conlleva al hombre sensible, hacedor y deshacedor de afectos, al que sufre y goza en este mundo, al que espera el milagro de la redención amorosa y la de la cultura y el que es igual a todos. Son más líricos, lo que “no quiere decir quejosos ni descomprometidos”.

En todos ellos, signica y expresivamente hay una base de tradiciones que tiene determinaciones sociales, económicas, políticas y culturales. En consecuencia se presentan como productos y productores de una “idea” de cultura, ofrecen signos de identificación para el consumo (de la cultura general y en particular en este entorno), y promueven un diálogo con otras tradiciones de la zona (de la frontera, de la misma materia literaria, musical, del folcklore, del lenguaje, de la comida, etc).

Son producciones “locales” y productores que no sólo gozan de visibilidad y de acústica en el medio. Se sabe de ellos, Se los ve, se los recuerda y/o se los escucha al mismo tiempo que disputan recursos y símbolos. Así, cada uno existe como proyecto para expresar, articular intereses, comunicar, objetivos, sentimientos y aspiraciones para este mundo: derechos humanos, ecológicos, culturales, tradiciones, imágenes e ideas del “ser misionero”, etc. Es decir, expresan en materia cultural qué quieren, qué persiguen, a quiénes se oponen, con quienes disputan o confrontan sentidos y acciones (“la sociedad de los amigos del

arte”, la “de Maruja Ledesma”, las actuales “murgas de Posadas” - La de los amigos de la Estación, La curamales- , El grupo Ton y Son, etc –por referir algunos- . Difunden piezas tradicionales pero a la vez son un campo de experimentaciones y marcas para la ciudad y la ciudadanía.

Construyen y procesan identidades en las que se advierten usos de lo popular para formatear identidades regionales; imprimen marcas de una territorialidad, de una geografía social y física en un circuito de memorias proyectadas por medio de las ideas y acciones de cultura que los hacen ser; esto es una red de información donde caben libros, artículos, salas y edificios, sonidos, imágenes, palabras, textos, CD, discursos, *performances* artísticas, planteos políticos, “movidas” hasta “atentados culturales”¹⁰

La cultura aparece como materia de representación de aquello sensible que la evoca y contiene, y así ofrece lo particular, lo exótico, y a la vez lo común y posibilita visualizar qué disputas de identidades entabla y con quiénes. Hay disputas en torno al reconocimiento local – que se advierte se extiende más allá de una frontera física- ; éstas conllevan gestos de afirmación en el entorno nacional, marcando sus diferencias y sus pertenencias, postulan identidades y sostienen su reconocimiento ya que –nos dicen desde su forma de “hacer cultura”- que se trata de actores colectivos que hacen a la región: “somos MERCOSUR”, somos frontera o no lo somos tanto.

Y en esa disputa establecen, las producciones de referencia para este trabajo, dos momentos fuertes: la historia de la provincialización de Misiones, la de los pueblos de las misiones jesuíticas, de la “gran nación guaraní”, “de la tierra sin mal” y la de la contemporaneidad en contextos altamente precarios y de situación punitiva y alta vulnerabilidad social y ecológica.

Al observar la dinámica de esas producciones, ellas se presentan como escenario – a veces independiente del estado y otras de su mano- que ofrece signos de identificación con la cultura que quieren promover. Se articulan, además, como prácticas, entretenimiento, fiesta, y generan visibilidad de propuestas en la ciudad de Posadas. Es decir, comunican letras, discursos y

ritmos, imágenes, textos, al mismo tiempo que disputan recursos y símbolos en el espacio ciudadano. Están procesando identidades, es indudable. En esas acciones hay un uso de lo popular para formatear identidades regionales. Hay cohesión con respecto a la intención de valorización de la cultura local. Hay disputas en torno a la identidad y la memoria -en donde se expresan la hibridación, la mezcla y los sincretismos, que articulan lo local con lo regional, lo nacional y lo global (¿modas?)- . Hay articulación de elementos de tradición regional y mecanismos de reapropiaciones y reinventiones. Hay presupuestos en la tradición que se va a rescatar con las producciones culturales. Hay una idea romántica de comunidad previa al hoy, en la que se presume existe una suerte de respeto por la creación colectiva, de no presiones, de mayor libertad y de comunión con el medio ambiente -en el que apaciblemente y a la vera el Río Paraná se desarrollaba la vida libre de presiones turísticas, represas hidroeléctricas y de extranjerismos varios- . Purismo y comunitarismo son los ingredientes claves de esta alusión “a la tierra sin mal”. Esa es una de las hipótesis sostenidas por estos proyectos de gestión cultural.

En estos trabajos hay articulaciones, usos y finalidades con elementos de la tradición regional (o a la que estos proyectos suponen como tal). Ellas se advierten en las marcas de las matrices culturales y la forma en que representan algunos temas y usan ciertas fórmulas fijas para hablar de elementos naturales y productos tales como “el río Paraná”, “la chipa”, “el Paraguay”, “el comercio fronterizo”, “Brasil y el samba”.

Desde ese lugar enunciativo y desde esos semas, el “hacer cultura” en la ciudad de Posadas y su particular poética de mediación se tornan paratópicas. Paratopía es una noción introducida por Dominique Maingueneaux para designar la relación paradójica de “inclusión/exclusión en un espacio social, implicada por la relación de locutor de un texto correspondiente a los discursos constituyentes”. Se trata de “una difícil negociación entre el lugar y el no/lugar de una localización (...) que vive en la imposibilidad misma de estabilizarse”¹¹ .

La paratopía enuncia y denuncia (en un mismo acto) paradojas. Dice Maingueneaux que éstas emanan de la especificidad de aquellos discursos que sólo pueden autorizarse por sí mismos si el locutor ocupa una posición tópica (y entonces, no puede hablar en nombre de alguna trascendencia) pero si no se inscribe de algún modo en el espacio social, no puede proferir un mensaje admisible. También señala que la paratopía no puede reducirse a un estatuto sociológico:

“no basta ser exiliado o huérfano para ser creador. Para que la paratopía interese al discurso, es preciso que sea estructurante y que esté estructurada por la producción de textos: al enunciar, el locutor procura remontar su imposible pertenencia, pero esta imposible pertenencia, necesaria para poder enunciar como él lo hace está respaldada por esta misma enunciación”¹².

Con esta carga paratópica, que no tiene en el espacio de producción (léase posadeño en nuestro caso) posibilidades de estabilizarse y si de permanente actualización y despliegue de paradojas - al interior y al exterior de la producción -, se presenta la gestión cultural en la ciudad de Posadas.

Es aquí donde “la dimensión praxeológica del discurso”¹³ es central. “Se habla actuando, para actuar o para hacer actuar a otros”¹⁴. Esto implica visualizar la función instrumental, cognitiva y social que tienen estos discursos. Los testimonios recogidos en campo, dan sobrada cuenta de esta arista instrumental. En las entrevistas que realizamos a un número significativo de practicantes culturales de esta ciudad, es común hallar imperativos, frases nominales, verbos en infinitivo, supresión de adjetivos, listas, siglas, abreviaturas, elisiones. En ellas abundan expresiones como las: “Hay que educar”. “Hay que generar políticas públicas culturales inclusivas”. “Hay que seguir en la búsqueda”. Y, claro está, que esa tarea será motivo de otros sondeos explicativos de cada caso y no del presente artículo.

Cultos: De indicios y señales

Después de la reflexión inicial precedente se hace imprescindible atisbar señales e indicios “encarnados” y “actuados” del tema que nos convoca. Posadas y Misiones (ciudad y provincia) tienen en su haber proyectos interesantes de gestión cultural, como así también un pequeño y débil circuito de desarrollo y sustentabilidad.

Uno de los puntos de partida es la frágil situación de las políticas culturales en esta provincia, pero ¿dónde se origina la problemática que nos planteamos trabajar?: ¿en el Estado y el tipo de propuestas que establece para esta “cartera”?, ¿en el público –podríamos denominar escuetamente así a la población en general- “que no tiene demandas específicas o simplemente no demuestra interés por estas cuestiones”? o ¿en “los artistas y gestores que no logran establecer una propuesta y circuitos que cautiven a una audiencia” –los interlocutores- específica y constante?. Es probable que debamos incluir a cada uno de estos factores en el análisis, otorgándoles el rol respectivo y desmenuzando sus características específicas.

Los interrogantes respecto a quiénes promueven e incentivan el quehacer cultural local nos lleva a enfocarnos primero en los gestores, promotores y/o productores de este sector laboral. Siempre puede generarse una confusión o incluso disputas sobre quiénes toman esta senda o sobre a quiénes les corresponde tal responsabilidad y compromiso. En este abanico entran en juego actores como el gobierno de turno, los empresarios interesados en dicho campo y los mismos artistas (tanto orgánicos/oficiales, como los independientes/ autogestionados). También se ponen en juego varias situaciones en las que se desarrollan actividades en torno a la profesionalización y el amateurismo de la actividad artística vernácula y a la longeva discusión respecto a la comercialidad (o no) de dichas producciones. Pero en la provincia de Misiones, esto parece tener un lugar secundario frente a otras problemáticas más acuciantes. Como lo señala Richard Cantero, uno de los músicos entrevistado en una investigación precedente a ésta:

“Necesitamos de espacios para tocar. Necesitamos lugares para trabajar. No estamos pidiendo ni siquiera que se hagan cargo de

nuestras necesidades económicas. Yo no creo que el Estado tenga que salir a contratar artistas. El Estado tiene que generar políticas culturales. Y en todo caso, contratar estructuras que promuevan la industria cultural, pero no artistas. Eso es lo que necesitamos. Este punto de ebullición musical y cultural que está viviendo Misiones va a caer como un piano. Y va a caer en la cabeza de alguien, y lo va a aplastar. Esto es así, los enquistamientos en cualquier orden de la vida producen eso: callos. Y a la larga hay callos que al pisar te duelen.”(Giménez, 2010; 64)

Si nos centramos en Posadas (epicentro administrativo y comercial, de la provincia), su cartografía tan inestable nos hace revalorizar la cita arriba expuesta. La efímera e incierta duración de los espacios del quehacer artístico posadeño, hacen que la mayoría de sus músicos y teatreros (trabajadores de las artes escénicas) vivan en un habitual nomadismo. La clausura, quiebra o dificultades en la habilitación de espacios para realizar recitales o performances en una ciudad que apuesta al turismo hace bastante contradictorio el deseo de retener visitantes en una localidad que no da opciones para la recreación cultural.

En el capitalismo postmoderno, la economía no se encuentra escindida (como de casi ningún nivel de la vida social) de la esfera cultural. Como nos señala uno de los principales investigadores sobre producción cultural mundial, la ortodoxia ideológica de la Escuela de Frankfurt (que había predominado en estos análisis) debe ser superada para tener un panorama fidedigno de las producciones culturales:

“Al referirse a la industria cultural en singular, Horkheimer y Adorno designan un movimiento general de producción de la cultura. Señalan la imbricación entre esta última, la tecnología, el poder y la economía. No se detienen en aprehender esta producción como un conjunto diversificado y contradictorio de componentes industriales (libro, radio, cine, disco, etc.) concretos que ocupan un lugar determinado en la economía.” (Mattelart, 2006: 61)

De esta forma, las nociones de mercado hacen parte de estos debates, a pesar de los intentos de desvinculación de éste, por parte del mundo de las artes y

de la agencia cultural. Sin embargo desde el enfoque económico tampoco se logran respuestas coherentes a las carencias expuestas. Parece primar aún en los inversores locales la visión pedestre de las artes como un “área erudita” que no genera intereses ni ganancias, planteo ya refutado hace décadas por ciudades cercanas como Corrientes y Resistencia.

Por otra parte (al menos, siguiendo una interacción básica) debemos analizar la participación de los que pueden denominarse consumidores, usuarios y/o beneficiarios de estos bienes. Quizás aquí se encuentren la mayor parte de las preguntas por responder. Es necesario saber qué le interesa a éstos, ponernos al tanto de cuáles son sus demandas insatisfechas, en lugar de enfocarnos únicamente en ofertas no-satisfactorias. El hecho de vivir en una de las provincias más pobres del país (tanto en la tasa de desempleo como en nivel de los salarios básicos) puede ser determinante en la incidencia del consumo cultural sobre la población. Las posibilidades de acceso a obras de teatro, shows en vivo o muestras pictóricas tienden a ser situaciones inexistentes para comunidades con necesidades básicas insatisfechas. A pesar de ello, tenemos presente el caso de la provincia de Chaco, que más allá de sus enormes déficits, logra mantener un circuito cultural aceitado y permanente. Entonces, las opciones que podemos trabajar además de la pobreza, son la educación y la idiosincrasia, si es que es posible separar a una de otra.

Íconos?

Como apuntala, Armand Mattelart, es imprescindible para tomar una dimensión de la gestión cultural a través de las producciones y repercusiones de éstas sobre la población:

“Los indicadores propuestos por la UNESCO para evaluar la cultura y las políticas culturales se centran sobre todo en la ‘cultura material’, las realizaciones que son fruto de la actividad y de la expresión creadora, así como los bienes y servicios culturales institucionalizados y comercializados.” (Mattelart, 2006: 145)

Misiones siempre ha poseído numerosos artistas y obras que se han destacado como símbolos de su acervo cultural, los cuales dan cuenta de una significativa producción y a la vez, nos llevan a numerosas discusiones y replanteos sobre su representatividad.

En el ámbito musical se encuentra una de las mayores deudas pendientes que aún se debe resolver. Después de medio siglo de establecida su provincialización (1953), Misiones aún no logra definir con exactitud cuál o cuáles son sus ritmos musicales propios. La extendida discusión ha girado en torno a definir si el sonido que nos define el de la Galopa, el del Chotis, el del Gualambao o el del Chamamé. Dicho escrutinio, ya sea desde el ámbito gubernamental o del consenso popular, no ha llegado a un resultado definitivo y quizás no llegué ni deba hacerlo; pero al calor del mismo fue tomando visibilidad simbólica la imagen de una de las partes implicadas: Ramón Ayala. El (según sus propias palabras) creador del Gualambao o Gualambau. Éste es una de las personalidades del quehacer cultural provincial que enérgicamente ha intentado delinear los elementos constitutivos del canto y baile de la “tierra colorada.” Desde la visión del musicólogo platense Sergio Pujol, se observan algunos indicios importantes en el llamado “Mensú”:

“Aunque el ámbito de sus canciones fue siempre el Chaco y supo aprender los secretos del chamamé al lado de Damasio Esquivel, Ayala nació en Misiones, algo más que una noticia catastral, teniendo en cuenta que la música del litoral ha estado hegemonizada por gente de Corrientes.” (Pujol, 2010: 194)

Esta fuerte presencia de la vecina provincia en el cancionero de gran parte de la costa del Río Paraná sigue haciendo mella tanto en Posadas, como en Oberá, Iguazú o Eldorado. Aunque Ramón Ayala Cidade (tal su nombre completo) ha logrado narrar fidedignamente a personajes y escenas típicas de sus pagos (“El Jangadero”, “Posadeña Linda” y “Canto al Río Uruguay” por citar sólo algunos ejemplos) la mayor penetración y arraigo popular de un ritmo folklórico local o

regional (y esto nos hace dejar de lado a la Galopa y el Chotis) ha sido logrado por parte del Chamamé.

En el campo literario también poseemos un hito y un dilema por analizar: Horacio Quiroga. Este escritor uruguayo, que vivió gran parte de su vida en la Argentina y vino a establecerse varios años en San Ignacio a través de un cargo público, logró destacarse como el mejor narrador de la fascinante selva de estas latitudes. A pesar de la vigencia y trascendencia de textos como “La gallina degollada” y “A la deriva”, las letras misioneras han dado muchos escritores en estos 80 años posteriores a la muerte de Quiroga. Raúl Novau, Rosita Escalada Salvo, Olga Zamboni y Rodolfo Capaccio son algunos nombres significativos entre los ejemplos contemporáneos. Como antecedentes de investigación en esta arista se encuentran los trabajos realizados por Ana Camblong, Mercedes García Saraví, Carmen Santander, las cuales han hecho un gran relevamiento sobre la situación misionera en materia discursiva. Ante la ausencia de un mercado editorial autóctono (a excepción de la EdUNaM y algunos mecenazgos esporádicos) la mayoría de los escritores recurre a la célebre “edición de autor”. Otra opción que también toma lugar para suplir esta carencia –como así también la del nivel de redacción de los periódicos locales- es la del fanzine, las revistas fotocopiadas y autogestionadas heredadas del movimiento punk inglés de fines de los 70 del siglo XX. Cabe destacar también la refundación de la S.A.D.E.M (Sociedad Argentina de Escritores de Misiones), ente que proyecta nuclear y fortalecer la labor de los autores provinciales.

Otros dos tópicos interesantes por trabajar en nuestro campo cultural son los de las artes pictóricas y el del teatro. Dentro de la extensa lista de pintores que han retratado a la naturaleza que nos rodea (o rodeaba, si nos guiamos por la magnitud de las deforestaciones), uno de los nombres más destacados es el de Zygmunt Kowalski con cuadros paisajísticos del monte y sus colores. Pero, probablemente, el pincel (y principalmente el lápiz) que supo plasmar las imágenes más representativas de Misiones, ha sido Floriano Mandové Pedrozo, una especie de Molina Campos de la “Tierra colorada”, que captó en sus

ilustraciones las escenas de la vida cotidiana de los sectores más humildes y tradicionales de estos lares.

Ya en el circuito teatral se han destacado desde las primeras apariciones de las artes escénicas en la provincia (a inicios del siglo pasado) la gestión y producción de grupo independientes. De los más recientes y prolíficos es meritorio señalar a Ex Alumnos de Ramonita Cantero (fundados por Ivan Moschner), Los Hijos de Tuna, La Murga de la Estación (con una historia de relocalización propia de los cambios urbanos posadeños), Grupo Almovida en Puerto Esperanza y El Parakultural de La Selva en Puerto Iguazú. Además, es necesario tener en cuenta la importancia resurgida de los títeres -en las recientes últimas décadas-, mérito en parte del grupo Kossa Nostra y del festival internacional que han creado: El Kruvikas del Tatá. Otra mención merece el Festival internacional de narradores: EL Tutú Marambá de Gricelda Rinaldi y de la Biblioteca de la Misiones es un evento que vigoriza a la narración por estos lares.

Otro punto cultural -incipiente aún (pero con muchos logros)- de gestión y práctica es el objetivo afincar al séptimo arte en la provincia y que ésta deje de ser sólo un escenario de rodajes foráneos. Se trata de un proyecto ambicioso que viene llevando a cabo la Productora de la Tierra, desde la localidad de Oberá y anteriormente – en los albores del SXXI) el grupo de videastas independientes “Aldea”. Pero, claro, son todos índices de una investigación –la nuestra- ahora en proceso y de la que en próximas intervenciones daremos más precisiones.

BIBLIOGRAFÍA

ARECO, Leonardo Sebastián. (2007): *Detrás del Gualambao. Mentira, surrealismo costumbrista y maltrato a los chamameceros misioneros*. Posadas. Edición del Autor.

- GIMÉNEZ, Christian. (2010): “Al este del sol. Un caso de rock pop misionero.” en GUTIERREZ, Edgardo (Ed.) *Rock del País. Estudios Culturales de rock en Argentina*. San Salvador de Jujuy. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- MATTELART, Armand. (2006): *Diversidad Cultural y mundialización*. Barcelona. Ed. Paidós.
- PUJOL, Sergio. (2010): *Canciones Argentinas. 1910-2010*. Bs. As. Ed. Emecé.
- ROMÁN, Gabriela. (2010): “Más allá del Telón.” en *LE. Revista del entro del Conocimiento*. N° 3. Posadas, Misiones. 16-17.
- MARTÍN BARBERO Jesús (1987): *Procesos de Comunicación y matrices de cultura*. México. Felafacs-GG.
- DELGADO Nora (2007): *Estereotipos de una mediación poética*. Posadas. SIyP-FHyCS-UNaM
- REGUILLO Rossana. (2005): *Memoria, performatividad y castástrofe*. México, ITESO.
- CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique.(2005): *Diccionario de Análisis del Discurso*, Madrid. Amorrortu, P.431

NOTAS

¹ Cf Martín Barbero Jesús.(1987): *Procesos de Comunicación y matrices de cultura*. México. Felafacs-GG.

² Algunas de estas reflexiones iniciales fueron compartidas en el 8 ENACOM de FADECCOS (Jujuy 2010).

³ Cf Delgado Nora (2007): *Estereotipos de una mediación poética*. Posadas. SIyP-FHyCS-UNaM

⁴ Cf. Reguillo Rossana. (2005): *Memoria, performatividad y castástrofe*. México, ITESO.

⁵ Ibid,p.6

⁶ En entrecomillado rescata expresiones de actores sociales registradas durante el trabajo de campo

⁷ Cf. Reguillo Rossana (1996): “*Los mitos gozan de cabal salud*” en AAVV Comunicación y Sociedad N° 27, DECS, Universidad de Guadalajara, p. 222

⁸ Ibid.

⁹ Ibid nota 5. Las siguientes comillas presentes en lo que sigue del texto(que no enmarquen citas largas) responden al registro realizado durante el trabajo de campo. Cuando no lo refieran serán aclaradas.

¹⁰ “Atentados Culturales” son expresiones caras al músico Joselo Schuap al hablar de espacios de intervención y performances artísticas posibilitadas por la música.

¹¹ Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique.(2005): *Diccionario de Análisis del Discurso*, Madrid. Amorrortu, P.431

¹² Ibid,p.432

¹³ Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique, op. cit

¹⁴ Ibid.

¿QUÉ ERA LA NATURALEZA? ENSAYO SOBRE LAS PARADOJAS DE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y NATURALEZA¹

Sergio O. De Miranda

demisergio@yahoo.com

Proyecto de investigación: Investigación Arte. Discursos sociales en y sobre el sentido del arte.

Fac. de Artes – UNaM

Palabras clave

Discurso, Arte, Paradojas, Naturaleza, Artificio, Realidad, Representación

Resumen

En las prácticas sociales discursivas la referencia a los espacios existentes y mediatos desde una cierta cotidianeidad, generan representaciones que influyen en los haceres de los procesos creativos. Estos antepuestos o experiencias vividas se ven influidas además por producciones artísticas, de imágenes que llegan de la mano de canales comunicacionales que se transforman en fuentes de realidades inabarcables e inagotables y de relaciones con formas de paradojas. Se intenta llevar a la reflexión a aquellos discursos que aspiran a desarrollar sus saberes y sus quehaceres en el campo del arte y tratar, de algún modo, de generar polémicas poniendo en crisis lo dicho y lo no dicho desde los soportes visuales como un desafío permanente del *ser artista*.

El presente trabajo toma como motivación -no en el sentido sentimental, si no como discurso plástico que plantea dudas y exhibe incertidumbres- la obra de la artista plástica misionera, de origen platense, Mirta Rossetti reunida bajo el título **Lo que no vemos**. La obra es una retrospectiva que reúne las obras producidas entre los años 2006-10. El discurso plástico de Rossetti impone una

“otra mirada” sobre lo natural de la naturaleza y las posibilidades de construir un “otro mundo natural” que, con sus propios seres y bajo la forma del calidoscopio fotográfico, no sólo exhibe la extrañeza de los elementos naturales. La naturaleza, según esta interpretación, se vuelve en lo que es construido y, a la vez, hace mundo.

* * *

En las artes plásticas, la naturaleza, como ese otro inabarcable y sublime, resistió los esfuerzos históricos por olvidarla en un apartado prohibido. El esfuerzo de las representaciones plásticas por ser mimesis de esa otredad viene acompañando la historia del arte desde sus orígenes. Como señala Leonor Arfuch al respecto, la representación de la naturaleza estaba constituida por la “adecuación a la percepción ‘natural’ del ojo- y sus correlatos: la perspectiva, el realismo, la autenticidad” (2008, 208). Esta tradición, algo conocido y varias veces citado, fue puesta en entredicho por la vanguardia, primero, y por los movimientos que le sucedieron, después. En su libro **Estéticas de la alteridad**, Walter Cenci recuerda que “la genealogía del arte moderno cuenta con dos puntos centrales, el arte como representación –cuestión que puede rastrearse en la historia del arte occidental ya desde el mundo griego y el cristianismo, encuentra su mejor expresión luego del Renacimiento- y la posterior reconstrucción de la representación”.² La mimesis hecha pasado se convirtió en la forma de representación que se debía destruir, olvidar o prohibir. La primera de las paradojas surge, entonces, de la constitución del arte como lo natural humano que, en sí mismo, no puede volverse humano porque exhibe lo otro absoluto.

El ser humano construyó, a lo largo de su estancia en la tierra, una inquebrantable unidad con su organización social y su permanencia en el seno de una cultura. Estas dos marcas son insoslayables si se pretende analizar cualquiera de las maneras de significar el universo que los grupos sociales conformaron. La

‘naturaleza’ social y cultural del ser humano lleva las interpretaciones a los dominios del cuestionamiento de aquello que llamamos natural o social. Para Adorno el ser humano es un ser histórico, social, y se entenderán las determinaciones, de esta segunda naturaleza, únicamente cuando “se consiga captar al *Ser histórico* como *Ser natural* en su determinación histórica extrema, en donde es máximamente histórico, o cuando consiga captar la naturaleza como ser histórico donde en apariencia persiste en sí mismo hasta lo más hondo como *naturaleza*³.” (1994, 117) La naturaleza social e histórica del hombre lo determina y no se puede separar de él. Historia y sociedad persisten en lo natural del ser humano, desde allí interpreta y construye el universo que lo rodea. Una constelación de elementos y relaciones construidas y naturalizadas son el ambiente de constitución del hombre y le posibilitan su supervivencia al reconstruir la ‘realidad’ a la que se enfrenta. De este modo, pensar la historia, la sociedad o la cultura es pensar, también, la naturaleza. La ‘realidad’ se entiende desde los artificios creados para identificarla y volverla humana, es decir, social.

El universo real, probable y aprensible, no escapa a construcciones históricas. Las maneras de hacerlo histórico proviene de la utilización de artificios discursivos, primordiales en los vínculos capaces de mantener la pervivencia de cualquier sociedad. Como señala Sigfried Schmidt, “no hay razón para pensar que las estrategias lingüísticas o estilísticas que utilizamos para construir la realidad dentro de la ‘ficción’⁴ son distintas de las estrategias que utilizamos para construir la realidad dentro de la ‘no-ficción’.” (1997, 227). La realidad, un modelo de mundo, de universo, es siempre un ‘constructo’, y esto es válido tanto para la ficción como en la ‘realidad’. Construcción histórica y socialmente modélica, la ‘realidad’ se conecta con la ficción porque los elementos y relaciones que los configura son compartidos e iguales. Aún más, tanto una como otra son producciones y ambas construcciones pueden funcionar como artefactos culturales⁵. Las ficciones, por ende los textos artísticos plásticos, ponen de manifiesto que no se vive en una realidad, sino en muchas, y cada una de ellas es

el resultado de un proceso constructivo indudable. Además, el ser humano necesita de las ficciones para construir su ‘realidad’ inmediata, su ‘naturaleza’ artificial. Es decir, en estos términos la fuerza social de las artes plásticas proviene de hacer una *presentación* de sus representaciones⁶. Al igual que los demás discursos sociales que articulan la vida en sociedad, las artes plásticas construyen “su realidad” que no se escinde de la “realidad social” porque la ayudan a construirse a través de la significación. Se construye, de este modo, otra paradoja en la tensión naturaleza-arte o naturaleza-discursos sociales: el artificio es la naturaleza y la naturaleza es un artificio.

Las obras de arte incorporan, en muchos de sus textos, una realidad identificable para, como señalaron los ‘formalistas’, desfamilarizarla y transgredirla. Las ficciones inauguran un exceso de remodelación imprevisible – esta característica permite anular las lecturas relacionadas con la irrealidad o la mentira que, en algunos momentos de la historia, enmarcaron las interpretaciones de las ficciones⁷-. El arte despliega la función mediadora de la ficción, la ubica en, y como, un espacio privilegiado para releer las realidades posibles e imposibles, para forzar las fronteras de la imaginación, que no son otras que las fronteras de la sociedad para imaginar lo ajeno e inquirirse sobre sí misma. Antropológicamente relevante para cualquier sociedad, el valor de la ficción muestra qué, cuánto y cómo se produce en la imaginación social y, a la vez, demuestra el uso fundamental de sus presupuestos en la organización de la ‘naturaleza’ humana⁸. La variedad de ficciones asientan su vigencia en la mediación que los géneros, el discurso o los estilos, reconocidos como relevante en el momento histórico. Sostiene Augé: “La ficción es un hecho antes de llegar a ser un arte o antes de que ciertas formas de arte se apoderen de dicho hecho.” (1998, 126) También otros teóricos, desde otras posiciones sobre el mismo problema, llegan a conclusiones parecidas. Este es el caso de Lubomir Dolezel, quien en su famoso artículo, afirma: “La construcción de mundos posibles ficcionales ocurre, primariamente, en diversas actividades culturales –

composición poética y musical, mitología y cuenta-cuentos, pintura y escultura, actuaciones de teatro y danza, cine, etc. Numerosos sistemas semióticos – lenguaje, gestos, movimientos, colores, formas, tonos, etc.- sirven de mediadores en la construcción de mundos ficcionales. Las ficciones se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*⁹.” (1997, 88)

Social e históricamente constituidos, los discursos articulan la ‘realidad’, la vuelven real, permiten que los sujetos la conozcan y se reconozcan. Las dimensiones ideológicas de los discursos se organizan por la circulación de lenguajes constructivos de lo que se delimita como ‘real’. En la profusión de discursos, textos, códigos y signos, el mundo se torna significativo a través de organizarlo y sistematizarlo discursivamente. Para el conjunto social la ‘realidad’ sólo se puede experimentar mediante discursos, no se trata de algo ajeno a una producción e interpretación de significados, dentro de una contingencia histórica. Sobre este punto, afirma Laclau: “el lenguaje en el sentido en que yo lo utilizo – más bien el discurso (...) es simplemente todo tipo de práctica productora y receptora de sentido (...) el lenguaje, o el discurso, es considerado como la estructura misma de la experiencia.” (1997, 17) La construcción de lo ‘real’ dentro de la ‘realidad’ sirve para evitar el caos que amenaza con desbaratar el núcleo social; es decir, controla la dispersión significativa por medio de su sistematización sistematizante. La aparición de lo ‘real’ es, también, una marca de la ‘naturaleza’ social del hombre. Como lo explicó Adorno, “la realidad se nos ha perdido y creemos entenderla plena de sentido siendo así que está vacía, o porque introducimos en ella intenciones subjetivas a modo de significados suyos.” (1994, 132) Se debe, entonces, buscar lo perdido que nunca existió totalmente: la naturaleza, precisamente porque nunca se tuvo una experiencia total de y con ella.

La realidad, constructo discursivo, no puede, sin embargo, apreciarse como absoluta, porque, al igual que las otras realidades hechas por medio de lenguajes, si bien redefine su individualidad, no puede restituir la totalidad de su historia. Es decir, al representar y representarse, el discurso, o el campo

discursivo, que hace la realidad, posee en sí una diferencia que la obliga a reconstruirse constantemente. Al respecto, sirve reconsiderar el concepto de representación que plantea Arfuch: “En su acepción más amplia, la representación supone algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona (...) Arrastra, desde sus primeras inscripciones, una suerte de pecado original: la de no ser, justamente un ‘original’” (Op. Cit., 206) La realidad difiere de lo real y de las otras realidades, en un deslizamiento significativo que la torna dinámica, la hace retornar, todo el tiempo a su origen social, a su ubicación de artificio. El mundo, dice Jean-Luc Nancy, “es el nombre de un montaje, de un ser-conjunto que pone de relieve un arte –una techné- y cuyo sentido resulta idéntico al ejercicio mismo de ese arte (...) Así es como el mundo es siempre una ‘creación’: una techné sin principio ni fin, ni materiales, más allá de sí misma”. (2003, 69)¹⁰ La creación, la construcción, en su aspecto de representación muestra una relación con la forma de poder que se articula en el imaginario: poder de presencia en lugar de la ausencia y poder de institución de sí misma, se produce al mismo tiempo el hecho y las condiciones de reproducción¹¹. Otra paradoja se desprende de esta relación entre representación y mundo: para reproducir la naturaleza del mundo se debe crear el mundo que, a su vez, no puede ser creado si no se está en el mundo.

Esta situación introduce un nuevo problema: la presencia de los imaginarios sociales en toda formación discursiva. De acuerdo con Baczko, la importancia de los imaginarios sociales se debe a que son “representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social.” (1991, 8) Es decir, pueden resultar fundamentales si se entiende su génesis social, su ubicación en la cultura de la comunidad. El marco brindado por los imaginarios sociales posibilita apreciar las funciones sociales de las

instituciones y los discursos, en utilizaciones cuyos sentidos desbordan la especificidad de los ámbitos tradicionales para integrar nuevos espacios discursivos. Cubren los acontecimientos en todas sus magnitudes, son inseparables de ellos y los significan. Augé, al respecto, indica que esta imbricación entre discurso e imaginario social es tan fuerte que aparece hasta en los “casos de colonización y de recreación cultural, ya sea que asuma una forma artística y literaria más o menos individual, puede a su vez afectar tanto los universos imaginarios individuales como el colectivo.” (Augé, 1997, 77)

Además, su alcance se rehace en un proceso dinámico, porque necesitan presentarse como representaciones suficientes para el momento, aunque se (re)producen según las transformaciones de la historia que ayudan a conformar: “A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos” (Baczko, 1991, 8) Pero, se sabe que los imaginarios son pobres, como lo señaló Barthes¹², y únicamente se enriquecen si se combinan los elementos y las relaciones que los constituyen. En este aspecto, se vuelve preciso recordar la afirmación de Baczko sobre las estrechas conexiones entre el poder y el caudal signico que toda sociedad posee: “...todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección”¹³. El campo de interpretación se transforma en un campo de lecturas que problematizan lo legible de las acciones, los actores sociales, las organizaciones o las representaciones. Coloca en el centro de los análisis del campo político la mediación del discurso, la referencialidad que se sistematiza mediante el lenguaje o el arte.

Los entrecruzamientos discursivos de la política y el arte se presentan como interdependientes y ejercedoras (ejercitantes) de poder que crean realidades sociales. La pureza de los campos discursivos, lo propiamente artístico o político,

no consiste en más que una representación ficcional de acciones contaminadas por los cruces en la complejidad social¹⁴. El origen social de las formaciones discursivas, y las artes plásticas los son, las torna ambiguas. Los artificios sociales, imprescindibles para la vida humana, rehace los mecanismos de los discursos en una articulación casi naturalizada. La naturalización de los mundos, las realidades o los cruces discursivos implica que, hasta en las más evidentes manifestaciones, las ideologías parezcan ajenas a la significación. Los sujetos que creen, que demuestran sus creencias en actos innegables, llevan los discursos a su dimensión apreciable: posibilitan su emergencia en la sociedad. Sin más allá -o más acá- del discurso, la confrontación de sus maneras de organizar la vida, de sujeción, requiere deslindes que dejen evidenciar el artificio ficcional de su construcción. El arte, campo político porque involucra los imaginarios sociales, los universos simbólicos y las representaciones, funda una sujeción al mundo al crear mundos y resulta imprescindible en la constitución híbrida, entre la naturaleza y la sociedad, del ser humano¹⁵.

La construcción de lo 'real' dentro de la 'realidad' sirve para evitar el caos que amenaza con desbaratar el núcleo social; es decir, controla la dispersión significativa por medio de su sistematización sistematizante. La aparición de lo 'real' es, también, una marca de la 'naturaleza' social del hombre. Como lo explicó Adorno, "la realidad se nos ha perdido y creemos entenderla plena de sentido siendo así que está vacía, o porque introducimos en ella intenciones subjetivas a modo de significados suyos." (1994, 132)

El arte reúne lo extraño y aleja lo cercano, es decir, muestra cómo las relaciones discursivas necesitan de una construcción artificial para no perderse en lo insignificante. Además, reúne lo significativo en una serie de paradojas que muestran, en forma constante, la tensión entre naturaleza, mundo y representación. Estas paradojas, al menos las analizadas en este trabajo, son las siguientes: la constitución del arte como lo natural humano que, en sí mismo, no puede volverse humano porque exhibe lo otro absoluto que es la naturaleza; la

tensión naturaleza-arte o naturaleza-discursos sociales que demuestra una doble imbricación: el artificio es la naturaleza y la naturaleza es un artificio; la búsqueda de lo perdido que nunca existió totalmente: la naturaleza, precisamente porque nunca se tuvo una experiencia total de y con ella; para reproducir la naturaleza del mundo se debe crear el mundo que, a su vez, no puede ser creado si no se está en el mundo; por último, el arte, campo político porque involucra los imaginarios sociales, los universos simbólicos y las representaciones, funda una sujeción al mundo al crear mundos y resulta imprescindible en la constitución híbrida, entre la naturaleza y la sociedad, del ser humano¹⁶. Llegado al punto la respuesta al título del trabajo persiste en su incertidumbre, ¿qué era la naturaleza? Quizás la interrogación que despliega paradojas y remite a la inquisición constante que sería fundante del arte¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (1994): **Actualidad de la filosofía**. Madrid, Altaya.
- Arfuch, Leonor (2008): “Representación” en Altamirano, Carlos (Director): **Términos críticos de sociología de la cultura**. Buenos Aires, Paidós.
- Augé, Marc (1998): **La guerra de los sueños**. Barcelona, Gedisa.
- Baczko, Bronislaw (1991): **Los imaginarios sociales**. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barthes, Roland (2003): **Ensayos críticos**. Barcelona, Paidós.
- Cenci, Walter (2004): **Estéticas de la alteridad**. San Martín (Argentina), Universidad Nacional de San Martín.
- Dolezel, Lubomir (1997): “Mímesis y mundos posibles” en Garrido Domínguez, Antonio (Comp.): **Teorías de la ficción literaria**. Madrid, Arcos.
- Foucault, Michel (1996): **Las redes del poder**. Buenos Aires, Almagesto.
- Iser, Wolfgang (1997): “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en Garrido Domínguez, Antonio: **Op. Cit.**

Laclau, Ernesto (1997): “Imposibilidades y esperanzas” en revista **El ojo mocho**. Año VII, N° 9/10, Buenos Aires.

Latour, Bruno (2007): **Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica**. Buenos Aires, Siglo XXI.

Louis Marin (2009): “Poder, representación, imagen” en **Prismas. Revista de historia intelectual**. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.

Nancy, Jean-Luc (2003): **El sentido del mundo**. Buenos Aires, La marca.

Pavel, Thomas (1995): **Mundos de ficción**. Caracas, Monte Ávila.

Schmidt, Siegfried (1997): “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura” en Garrido Domínguez, Antonio: **Op. Cit.**

NOTAS

¹ El presente trabajo toma como motivación -no en el sentido sentimental, si no como discurso plástico que plantea dudas y exhibe incertidumbres- la obra de la artista plástica misionera, de origen platense, Mirta Rossetti reunida bajo el título **Lo que no vemos**. La obra es una retrospectiva que reúne las obras producidas entre los años 2006-10. El discurso plástico de Rossetti impone una “otra mirada” sobre lo natural de la naturaleza y las posibilidades de construir un “otro mundo natural” que, con sus propios seres y bajo la forma del calidoscopio fotográfico, no sólo exhibe la extrañeza de los elementos naturales. La naturaleza, según esta interpretación, se vuelve en lo que es construido y, a la vez, hace mundo.

² San Martín (Argentina), Universidad Nacional de San Martín, 2004, pág. 16.

³ Cursivas en el original.

⁴ El concepto de ficción se utiliza en un sentido amplio e incluye, como se puede apreciar en el cuerpo del trabajo, al campo del arte. Las producciones artísticas plásticas son, desde esta perspectiva, producciones ficcionales y no ajenas a las consideraciones que sostienen el estatuto de la ficción.

⁵ Cf. Dolezel, Lubomir (1997): “Mímesis y mundos posibles” en Garrido Domínguez, Antonio: **Teorías de la ficción literaria**. Madrid, Arcos, Pp. 78 y S.S.

⁶ Esta apreciación es válida para las demás artes. El arte significa mundos, significa realidades, y, por lo tanto, según esta óptica, significa realidades que se insertan en los imaginarios sociales que conforman la realidad social y el mundo social.

⁷ Iser, Wolfgang: Op. Cit., Pp. 43 y S.S.

⁸ Cf. Iser, Wolfgang: Op. Cit., Pp. 46 y S.S.

⁹ Cursivas en el original.

¹⁰ El arte de hacer un mundo es una problemática antiquísima en el campo del arte y se puede rastrear en los textos canónicos, y fundantes, de Platón y Aristóteles. La riqueza innovadora del planteo de Nancy consiste en ubicar el ‘mundo real’, también, como un mundo de construcción similar al artístico. Se extiende, de este modo, el entramado entre los discursos y las articulaciones que se evidencian en la emergencia de todo texto artístico.

¹¹ Cf. Louis Marin (2009): “Poder, representación, imagen” en **Prismas. Revista de historia intelectual**. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, Pág. 135 y S.S.

¹² Cf. **Ensayos Críticos**. Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pág. 17 y S.S.

¹⁴ Todo campo discursivo posee, en su interior, una configuración política que, no necesariamente, consiste en un reflejo del campo político social general. Con sus propias instituciones, códigos y sistemas de valoraciones, el campo del arte construye ‘su política’ de regulación y confrontación interna, pero no está totalmente escindido de las problemáticas políticas de la sociedad en general.

¹⁵ Sobre la naturaleza híbrida del ser humano Cf. Bruno Latour (2007): **Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica**. Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 18 y S.S.

¹⁶ Sobre la naturaleza híbrida del ser humano Cf. Bruno Latour (2007): **Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica**. Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 18 y S.S.

¹⁷ Esta fundación es la que se aprecia en la obra de Mirta Rossetti **Lo que no vemos**. El origen de la obra de arte exhibe un origen sin original, pero constituido de mundo y constituyente de mundos. Se debe realizar, sobre este punto, una aclaración: desde el punto de vista de este análisis, la refracción que se puede suponer de las imágenes plásticas sobre la naturaleza, el mundo (real), el arte (plástico o no) y los discursos, no suponen, de ningún modo, evitar la implicancia política de toda creación. Por el contrario, se pretendió demostrar que pensar el arte, hacer arte o analizar arte, al igual que toda producción cultural, implica, siempre, una política social que incluye al campo artístico. En resumen, todo planteamiento de una incertidumbre inquiere al estatuto político que un momento histórico, en una sociedad y una cultura determinada, lo conforma y sostiene.

PUESTA EN PÁGINA / PUESTA EN PANTALLA.

REVISTAS DE MÚSICA: SALTOS Y RUPTURAS

Amparo Rocha Alonso

amparorocha@hotmail.com

Lisa Di Cione

lisadic2@gmail.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas *en papel* y en soporte *digital*

Director: Oscar Traversa

Codirectora: Carla Ornani

IUNA – Crítica de Arte

Palabras clave

Dispositivos mediáticos – tapas de revistas – pantallas – soporte digital

Resumen

El propósito de nuestro análisis es indagar la puesta en pantalla de las versiones digitales de las revistas *Rolling Stone* y *Los Inrockuptibles*, considerando esta operatoria una suerte de transposición de sus originales en soporte papel.

La revista en pantalla se presenta mediante un conjunto de procedimientos visuales (y eventualmente auditivos) de orden **simbólico, indicial y analógico**. Por un lado, la dimensión simbólico-lingüística, más todo rasgo convencionalizado del discurso –como dimensión simbólica de segundo grado- y por el otro, la analógica, correspondiente a los diversos tipos de imágenes, son tomadas a cargo por el dispositivo pantalla, pleno de procedimientos de interpelación, que gestionan el contacto con el lector, mirada que barre, se desliza y se posa, y cuerpo que se acopla más o menos felizmente a la interacción

planteada. Este orden indicial funcionaría, a nuestro entender, como la llave de la relación comunicativa discurso-lector.

Finalmente, prestaremos especial atención a la inclusión del discurso musical y audiovisual en pantalla, lo que constituye una verdadera novedad respecto de la prensa gráfica que la tecnología digital ha hecho posible, conjuntamente con la ampliación de los grados de interactividad observables en el propio discurso objeto.

* * *

1. Introducción o presentación del caso

Revistas de papel / revistas digitales.¹ La cuestión del **dispositivo**.

Desde mediados de los años '90, la aparición de versiones digitales de numerosas publicaciones impresas constituye un fenómeno de visibilidad en aumento. Si aceptamos la definición del concepto de 'tapa' en revistas de papel como dispositivo de comunicación autónomo (Traversa, 2009: s/d), surge la necesidad de reflexionar acerca de su alcance en el nuevo contexto de interacción que dichas publicaciones plantean a su público lector. Asimismo, a partir de la coexistencia de modalidades discursivas heterogéneas en el universo digital, cabe preguntarse, también, si es posible seguir sosteniendo la idea de un público exclusivamente (o principalmente) lector. Dicho, de otro modo, la pregunta sería qué entendemos por lectura en el contexto de las nuevas tecnologías. Para zanjar la cuestión, utilizaremos el término *usuario*, que resume las actividades del cibernauta-lector, categoría que alude a la condición de prensa gráfica en el nuevo soporte digital.

En este contexto, la noción de **dispositivo** resulta central. Según Meunier (1999), los dispositivos comunicacionales estarían orientados a poner al sujeto en una particular relación con un real preexistente, pero dependiente del vínculo concreto en cada caso, puesto que es en ellos donde se imbrican mutuamente los

condicionamientos materiales, simbólicos y tecnológicos, así como los sujetos, las instituciones y las prácticas significantes. Oscar Traversa (2001) nos recuerda que el ‘dispositivo’ vuelca a la enunciación sobre el enunciado: en sus palabras, es aquello que permitiría ‘la disolución del enunciado frente a la enunciación’ (Traversa, 2001: 238) pues, al dar cuenta del lugar de la articulación entre técnica y sustancia, señala fundamentalmente un particular funcionamiento de la relación.

Las revistas seleccionadas

Las revistas *Los Inrockuptibles*² y *Rolling Stone*³ (LI y RS de aquí en adelante), además de estar dedicadas a temáticas vinculadas con consumos e intereses culturales llamados juveniles⁴, comparten la particularidad de constituir la versión local de sus homónimas francesa y norteamericana respectivamente. La preeminencia de lo musical –básicamente los géneros asociados al circuito del rock- y en segundo lugar lo cinematográfico entre los temas abordados por estas publicaciones, resulta un factor clave y motivador de la indagación acerca de las diferentes modalidades discursivas que tienen lugar en la ‘puesta en pantalla’, mediante la inclusión de particulares procedimientos visuales o sonoros puestos en juego al abandonar el formato impreso en favor de la digitalización de su contenido. En el caso estudiado, la pantalla se presenta en primera instancia visualmente; el acceso al discurso sonoro y audiovisual, en cambio, demanda una acción concreta sobre el *mouse* de parte del usuario.

A nivel muy general, podríamos decir que entre las versiones impresas de las revistas seleccionadas y sus versiones digitales se producen notorias distancias. Si bien permanece el logo de la publicación inalterado, no es posible establecer una identidad gráfica precisa entre ambos formatos. El nombre de la publicación, el cual se mantiene en la versión digital, remite a un fenómeno discursivo radicalmente distinto al del papel.

En las versiones impresas de ambas publicaciones, las remisiones al universo digital tienen lugar en diferente medida. *LI*, mantiene una organización seccional similar e inscribe el vínculo www.losinrockuptibles.com en tapa, así

como en la nota editorial. Sin embargo, no incluye remisiones explícitas a la versión digital en el interior de la revista, como sí ocurre en el caso de *RS*, en la cual, inversamente, la *home* no es mencionada en la tapa ni en el editorial, pero se dedican las primeras páginas a una sección titulada “rollingstone.com.ar” acerca de contenidos exclusivos del sitio tales como los resultados de la encuesta *on line*.

La *home* de *LI* incluye una miniatura de la tapa de la revista en circulación, a través de la cual se puede acceder al sumario correspondiente. En la *home* de *RS*, la referencia a la versión impresa de la revista se ubica en un lugar mucho menos accesible - al cual se llega sólo haciendo *scroll*- y cuyo vínculo reenvía a una brevísima síntesis del contenido del número impreso del mes en curso. Este distanciamiento del formato digital respecto de la versión en papel daría cuenta de una diferenciación entre productos que repondrían la información de manera asimétrica y complementaria. Es importante señalar que *RS* cuenta con la ventaja de pertenecer al multimedia *La Nación*, con lo cual, el acceso a la página se da también a partir de la *home* del diario. Esto aporta lectores eventuales, atraídos por una imagen o alguna referencia verbal.⁵ Asimismo, www.lanacion.com ofrece entrada directa a los blogs ‘Vida Pop’ y ‘Hot Tracks’, que también encontramos en www.rollingstone.com.ar.

Por otra parte, tanto en www.losinrockuptibles.com como www.rollingstone.com.ar, si bien en diversa medida y bajo diferentes modalidades, la presencia efectiva del usuario adquiere una visibilidad inusitada.

La versión digital de la revista *RS* se caracteriza por la inclusión de comentarios de los visitantes del sitio en cada una de las notas publicadas, los cuales pueden, a su vez ser consultados e incluso respondidos. Asimismo, hay secciones dedicadas a organizar la lectura en función de *rankings* de los artículos más leídos y/o secciones más visitadas durante el día. Al respecto, es llamativa la indicación del momento en que fueron realizados dichos actos, expresada en horas/minutos/segundos.

La versión digital de *LI* adopta una modalidad diferente y más vinculada a lo icónico: una sección titulada “retrato” está dedicada a la publicación de fotos

personales de algunos de los visitantes y otras personalidades convocadas para tal fin.

Por último, el universo digital permite la inclusión efectiva de una materialidad sonora, sólo nombrada en el caso de las revistas de papel, más allá de constituir uno de los ejes principales en torno de los cuales se organiza el discurso escritural en estas publicaciones. El sitio www.losinrockuptibles.com, ofrece la posibilidad de hacerse fan del programa radial desde Facebook y acceder a los contenidos de audio de FM Touche 89.1, emitidos los martes de 20 a 22 hs. Casi al final de la página principal del sitio www.rollingstone.com.ar aparece una sección que simula gráficamente una ficha de cartón con la imagen fija de un video, cuya reproducción se hace posible tal como ocurre en Youtube. Esto ha promovido, en los títulos, la inclusión de géneros tales como el videoclip y los programas de radio que pueden descargarse en el sitio y la aparición de nuevos géneros, tales como el *blog* con música.

RS y LI compiten en un universo común, pero no proponen contratos de lectura muy diferenciados. Se posicionan frente a los lectores mediante estrategias enunciativas semejantes: títulos en tercera persona levemente decontracturados y referencias a un conjunto de contenidos musicales y culturales cuya sola mención ya es rasgo de estilo y factor de inclusión o exclusión. Estas estrategias enunciativas que hacen a la competencia entre títulos y que no son, como dijimos, muy contrastantes,⁶ ya no pesarían tanto en el pasaje a la revista digital, como intentaremos explicar posteriormente. Hablamos de las condiciones que hacen al funcionamiento de los diversos títulos correspondientes a un mismo género P (Verón, 1988): campo temático compartido y estrategias enunciativas diferenciadas, las cuales afectan a la totalidad de las materias significantes puestas en juego. En el caso que nos convoca, la complicidad del contrato de lectura (Verón, 1985) se logra a pesar de la enunciación en tercera persona, sin grandes marcas de afecto u opinión. El lector es interpelado exclusivamente en relación con sus actividades como tal (comentarista o votante), lo que se evidencia más en

las revistas digitales. Creemos que los temas en sí son factor de complicidad: mencionar a tal o cual músico, tal estilo de películas, etc.⁷

Por último, debemos recordar que, como producto informativo en un mercado, nuestros títulos ostentan gran cantidad de discurso publicitario, elemento que también contribuye al estilo de las publicaciones. En sus versiones gráficas, comparten al menos la mitad de las marcas publicitarias: ropa de hombre o unisex, zapatillas, recitales en estadios, productos tecnológicos, instrumentos, bebidas alcohólicas, programas de radio, todo *target* ABC1.⁸ En las pantallas, la publicidad ocupa un menor espacio y explota las posibilidades que ofrece la tecnología digital: movimiento, intermitencias, superposiciones.

2. Ubicación del caso en el marco de una problemática general

Una revista en papel, un género producto (Verón, 1988) se traslada, *migra* hacia un nuevo soporte y en ese traslado sufre modificaciones, incorpora posibilidades de uso y expresión a la vez que pierde otras. La migración del género revista del formato papel al formato digital supone, en la presentación del título, una puesta en pantalla equivalente a la puesta en tapa, una variante especial de la puesta en página.

Si bien sostenemos la imposibilidad de establecer paralelos estrictos entre las revistas impresas y su posicionamiento en el universo digital, la pantalla, al igual que la tapa, mantiene la condición fundamental de comportarse como una suerte de ‘elemento frontera’, aunque separada del resto de la información en grado diverso según los casos. En cuanto a la revista en papel, la tapa es la verdadera cara de la publicación, tratada en ambos casos con un criterio de diseño artístico. Las tapas de *RS* ostentan tradicionalmente composiciones visuales en las que algún personaje del mundo musical o cultural es trabajado de manera lúdica; en el caso de *LI* se advierte igual cuidado visual en la gama cromática, el juego de títulos y la composición en cuanto a figura y fondo. Lo que está en el interior, si bien en parte anunciado en tapa, corresponde a un registro diferente. La *home* en cambio, es un acceso a múltiples contenidos, de estilo más abigarrado en *RS* y

más austero en *LI*. Funciona a la manera de la primera plana de los diarios, con sus remisiones a las notas del interior.⁹ Una imagen en las tapas en papel, muchas y variadas en las *home*.

Teniendo en cuenta al Verón (1999), entendemos que la estructura reticular hipertextual no hace sino activar concretamente y de modo más fácil y veloz, la actividad ya propuesta a todo lector de papel de ir persiguiendo – metonímicamente, por contigüidad- las líneas de su interés. En este sentido, la pantalla acentuaría el carácter de “langosta” de todo usuario, una de aquellas categorías que se enunciaban a propósito de los visitantes de museos (Verón y Levasseur, 1991).

En esta relación tapa/página/pantalla-usuario cobra enorme importancia el orden indicial de la significación, que se manifiesta en la organización visual de títulos, textos, imágenes e ilustraciones. Hablamos de procedimientos indiciales, icónicos y simbólicos, haciendo referencia a la reformulación de la segunda tricotomía de Peirce, como modo de explicitar las posibilidades y modalidades del sentido: la semejanza y la correspondencia, la contigüidad y el contacto, la convención, en todos sus grados y combinaciones. Esta conceptualización está ligada a la problemática del cuerpo significante, materia primera del sentido que se proyecta a materias autónomas, siempre siguiendo estas tres lógicas significantes, distintas y complementarias (Verón, 1993: 140-150). Los procedimientos de interpelación, de índole indicial, gestionan el contacto con el usuario. Las imágenes –orden icónico-, están incluidas en esta propuesta visual; igualmente las palabras escritas, con la dimensión gráfica que conllevan, y los deícticos del tipo “*Decí qué nota te gustó más*”.

En el siguiente cuadro, la primera columna corresponde a algunos de los elementos propios del dispositivo pantalla que funcionan interpelativamente, entendiendo que todo se combina y, en definitiva, el efecto resultante es relativo a una cantidad de variables.

Figura	Fondo
Organización gráfica	
Arriba	Abajo
Grande	Pequeño
Central	Marginal
Color	
Cromático	Escala de grises
Contraste	Gama
Dinámica	
Animaciones	Imagen fija
Sonido	
Presencia efectiva	Ausencia efectiva

Con respecto a lo simbólico, si bien Verón (1993) considera exclusivamente el lenguaje verbal, nosotros lo extendemos a todo procedimiento convencionalizado que alcance a la palabra (retórica verbal: uso de tropos), la imagen (retórica visual, estilos en ilustración plástica y fotográfica, tipografía) y el diseño (estilos de autor y de época). En definitiva, toda sobreimpresión cultural que aporte significados secundarios, flotantes, de connotación (Rocha, 2008).

El lugar del lector

Una de las cosas que más sorprende a quien se acerca a estos nuevos productos de la información digital es la posibilidad de leer comentarios de los lectores sobre las notas en tiempo casi real. Nos referimos a los foros, que a veces se independizan casi absolutamente del tema convocante para centrarse en otro de disputa o en el ejercicio puro y placentero del contacto.¹⁰ La novedad de estos procedimientos, su ubicuidad y actualidad a veces hacen olvidar que ya la prensa gráfica en papel permitía y alentaba la exposición de sus lectores, mediante la

clásica carta, los consultorios sentimentales, la exhibición de sus fotos y dibujos y hasta de sus mascotas.¹¹ Es decir, la nueva tecnología amplía y diversifica posibilidades, pero no supone un cambio radical. Sí se modifica la experiencia del tiempo, de la inmediatez, que ya fue preparada por los medios electrónicos: la conversación radial con el oyente y los informativos cada media hora en radio y TV.

Ahora bien, debemos señalar algunas distinciones entre aquellas cartas e imágenes y los comentarios de los foros digitales. Mientras que los títulos de la prensa en papel mantenían ciertas pautas de decoro en la sintaxis, en el léxico, en el tono en general, los comentarios pueden ser, y lo son a menudo, coloquiales, frescos, divertidos o abiertamente insultantes. El amparo del *nick*, el menor estatus que tuvo en sus comienzos la prensa digital –como medio sucedáneo, aún por hacerse- y la contaminación fuerte con los estilos de otros géneros originales de la web, como el *chat*, dieron lugar a un nuevo tipo de conversación social de tono entre privado y público. Una diferencia cualitativa, de carácter.

La cuestión del sonido

Al ocuparse del cambio de las gramáticas de reconocimiento de la poesía, Eliseo Verón (2001: 175-177) explica cómo la aparición del primer plano en el cine modifica las prácticas de lectura y señala que determinados desplazamientos de sentido, son siempre consecuencia de la ‘ruptura de escala’, que se produce solo cuando existe un contexto social que la convierte en fenómeno de reconocimiento.

La emergencia de la materialidad sonora, en el universo discursivo de la crítica musical, representa un fenómeno cuyas consecuencias conllevan un cambio considerable. No es lo mismo leer el comentario sobre una determinada obra sin haber tenido contacto con la misma, o bien, teniendo una posibilidad de acceso potencial, que acceder de manera inmediata al contacto con el objeto al cual refiere el artículo en cada caso. La lectura de un comentario sobre determinada pieza musical, sin haberla experimentado previamente o bien, si su accesibilidad

es exclusivamente potencial, parecería no tener el mismo efecto que si el objeto estético se torna materialmente accesible de manera inmediata. En un caso, el texto lingüístico sustituye al sonoro, repone una ausencia o reenvía a otro universo discursivo. En otro, el dispositivo técnico hace posible la relación entre materiales semióticos heterogéneos, dando lugar a particulares configuraciones de sentido. Más aún teniendo en cuenta el tipo de interacción autor-lector que ofrece el dispositivo, tal como fue señalado anteriormente. El usuario está en condiciones de comentar inmediatamente la nota e incluso, de entablar un diálogo por *chat* con el autor, en algunos casos, así como con otros usuarios interesados en el mismo tema. La irrupción del discurso audiovisual en la puesta en pantalla de la prensa gráfica modifica las prácticas de lectura. Si bien el desarrollo de la fonografía constituye el primer paso en la mediatización del contacto cara a cara, hasta entonces necesario para la audición musical, la ‘puesta en pantalla’ de las revistas de música, amplía y complejiza considerablemente la circulación de sentido respecto de lo sonoro, mediante la inclusión de aquello que no podía ser más que nombrado en el caso de las versiones impresas.¹² Tal como fuera la sospecha de Borges respecto de posibles modificaciones en nuestra experiencia de lectura, atravesada por desarrollo de la cinematografía (Verón, 2001: 175-179), podríamos conjeturar que el discurso crítico acerca de lo musical quizá resulte aún más intenso¹³ cuando contamos con la posibilidad de confrontarlo mediante un simple *click* con el registro audiovisual de referencia.

La experiencia de instantaneidad

Carlos Scolari (2004) señala la ‘ilusión perceptiva’ (Scolari, 2004:64) que tiene lugar cada vez que interactuamos con las pantallas digitales. En este sentido, nuestra experiencia de la instantaneidad está mediatizada por el desarrollo de las interfaces gráficas y un nuevo concepto del diseño interactivo que se habría gestado durante la segunda mitad de la década de 1980, conjuntamente con la contraposición entre el experto programador y el usuario común quien se limita a hacer *click* y manipular los objetos interactivos en tiempo real.¹⁴ Si bien el mito de

la transparencia oculta los complejos procesos semio-cognitivos que tienen lugar frente a las pantallas digitales, es innegable que el simulacro de naturalidad en el proceso de interacción es el responsable de propiciar la experiencia de lo inmediato a un nivel insospechado.

Insistimos en señalar la relevancia que adquiere la valoración del instante en el caso de las publicaciones *on line*. Tal como mencionamos anteriormente, las actualizaciones periódicas así como las intervenciones de los usuarios son asociadas sistemáticamente mediante la información del horario exacto en el cual fueron realizadas, contribuyendo de ese modo a engrosar la percepción de un presente continuo que instantáneamente se convierte en pasado reciente. Paradójicamente, mediante el simulacro de transparencia en la interacción que ofrece el dispositivo, la distancia temporal se disuelve en la simultaneidad que encierra por la metáfora del interespacio en la web.¹⁵

3. Hipótesis preliminares. Comentarios finales

En definitiva, salvo por la aparición de discursos musicales y audiovisuales, verdadero salto cualitativo en prensa gráfica, la pantalla potencia las prestaciones que ya ofrecía la revista en papel ampliando y diversificándolas. El usuario se mueve a sus anchas en la superficie digital, como hojeaba las páginas de la revista y saltaba de nota en nota, o de imagen publicitaria en imagen informativa.

Podemos adelantar como hipótesis que las revistas del tipo de las aquí analizadas, mensuales y dedicadas a un campo de intereses culturales de una actualidad más “relajada”,¹⁶ proponen al menos dos tipos de consumo. Por un lado, las versiones digitales, que no coinciden punto por punto con sus originales, ofrecen un vasto repertorio de usos de lectura y audición para un usuario que es posible que atravesase ese título para posarse en otro sitio (entendido tanto en su sentido común como específico) correspondiente al mismo campo de intereses. Por otro, la revista en papel se reserva para un lector que la adquiriría como fetiche u objeto material coleccionable. A la antigua lógica vertical de consumo

de uno o varios títulos *frente a otros* se le suma una lógica transversal, la de la red.

Es posible pensar que Internet en general plantea nuevos modelos de usuarios, que aún sintiéndose atraídos por una propuesta enunciativa, son capaces de migrar ellos también a otras pantallas y de posarse en varias correspondientes al mismo núcleo de intereses temáticos. A la hora de pagar eligen con más detalle, pero en la red serían capaces de visitar tanto un título como su contrario. Las determinaciones crudamente económicas: pagar-no pagar y la comodidad, que abarca tanto la de salir-no salir a comprar, como la inmediatez de acceso al contenido que otorga la posición corporal del sujeto frente a la pantalla, no deberían descuidarse a la hora de evaluar nuevos fenómenos de consumo.

BIBLIOGRAFÍA

Meunier, Jean-Pierre. (1999): “Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination” en *Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès N° 25. Paris, CNRS: s/d. (Traducción parcial de Sergio Moyinedo).

Prieto, Carlos. (2010): “Las tapas de las revistas de papel y las páginas de inicio de las revistas online: sus propiedades como dispositivos y su inserción mediática”, en *VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica “Cartografía de Investigaciones Semióticas”* 6 al 8 de septiembre de 2010, Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones.

Rocha Alonso, Amparo. (2010): “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido” en *Revista Intersecciones en Comunicación*, Diciembre. Buenos Aires, FACSO –UNICEN.

Scolari, Carlos. (2004): *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa.

Traversa, Oscar. (2001): “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Signo y Seña. Revista del Instituto de Lingüística* N° 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 233-247.

Traversa, Oscar. (2009): “Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas” en *Revista Figuraciones*, N° 5, Agosto. Buenos Aires, IUNA. URL:
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=110&idn=5>

Verón, Eliseo. (1985): “El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los medios” en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, IREP.

Verón, Eliseo. (1988): “Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación” en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

Verón, Eliseo y Martine Levasseur. (1991): *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et les sens*. Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information.

Verón, Eliseo. (1993): “El cuerpo reencontrado” en *La Semiosis Social*. Barcelona, Gedisa: 140-150.

Verón, Eliseo. (1999): *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa.

Verón Eliseo. (2001): *Efectos de agenda II. Espacios mentales*. Buenos Aires, Gedisa.

NOTAS

¹ Preferimos mantener provisoriamente el término ‘revista’ a pesar de las limitaciones que el mismo ofrece para dar cuenta del fenómeno estudiado en toda su complejidad.

² *Los Inrockuptibles* (ISSN 0329-3718), es editada mensualmente en la Argentina por un consejo de administración presidido por Philippe Bouler a partir del año 1996. La revista constituye la edición en español del semanario francés *Les Inrockuptibles*. Algunos números incluyen un CD de audio y una separata o dossier fotográfico.

³ *Rolling Stone* (ISSN 0329-5656) es una publicación de La Nación S.A. que se edita en nuestro país desde 1998. (Donozo, Leandro. 2009. *Guía de Revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical).

⁴ Lo juvenil designa un tipo de cultura que nació a fines de los años cincuenta, ligada a un grupo etario, los adolescentes y jóvenes, en una época de conflictos intergeneracionales (padres e hijos, fundamentalmente). Actualmente y hace ya varias décadas se refiere a un conjunto de contenidos y modalidades que interpelan a determinado sector de la sociedad, más allá de la franja etaria: el rock, cierto cine, cierta literatura.

⁵ El acceso a través del diario digital puede provocar curiosas rupturas de la isotopía estilística. Por ejemplo en “Retrato de una nueva familia argentina” *lanacion.com*, 18 de agosto de 2010 [Recuperada el 26 de febrero de 2011], se lee una historia verdaderamente atípica en relación con los valores editoriales de la publicación.

Cabe aclarar que la presentación de *lanacion.com* se hace mediante cuatro imágenes móviles, con sus correspondientes epígrafes. Esas imágenes pueden reenviar a otros sitios del multimedia, como es el caso de *RS*.

⁶ Más bien habría que hablar de grados: *RS* ligada al *mainstream* musical y *LI* como ligeramente alternativa.

⁷ En ese sentido, valdría la pena rever la teoría acerca del contrato de lectura, que esquematiza la dicotomía contenido-enunciado versus enunciación sin dejar lugar a la complejidad de fenómenos como el que señalamos, en que la referencia a ciertos ejes temáticos es de por sí una estrategia enunciativa. Lo mismo podría aplicarse a la tematización de los derechos humanos en el diario *Página 12*, la cual implica la adhesión de cierta porción de lectores.

⁸ El lector ideal que puede reconstruirse del cruce de los discursos informativo y publicitario es varón, treintañero y *cool*.

⁹ A la vez, la home de los diarios digitales también se fue transformando con una lógica de actualización vertical-temporal: a más actualidad de la noticia, más arriba, relegando las menos actuales a la parte inferior de la pantalla (Scolari, 2004).

¹⁰ Nos referimos a predominio de la función fática (Jakobson, 1960).

¹¹ Las revistas para niños, para adolescentes y para padres incluyen fotos y dibujos desde hace décadas. Las mascotas aparecen los jueves en la última página de *La Nación*.

¹² En coincidencia con Carlos Prieto (citar su trabajo en el Congreso) consideramos que si bien la oferta de publicaciones periódicas editadas conjuntamente con material audiovisual constituye un antecedente que cuenta con una larga trayectoria, ambos soportes son percibidos como objetos autónomos.

¹³ Aunque también podría resultar absolutamente trivial e innecesario.

¹⁴ Según el autor “una interacción transparente es aquella en la cual el usuario se olvida de la interfaz y se concentra en el trabajo que debe efectuar. Pero, lo repetimos una vez más, que la interacción con las máquinas digitales parezca transparente no quiere decir que lo sea” (Scolari 2004:64).

¹⁵ Carlos Scolari (2004: 72) cita a Gianfranco Bettetini, quien denomina de ese modo al espacio simbólico donde se efectúa la interacción entre hombres y máquinas. ‘Interespacio’ según esta perspectiva, refiere a una superficie que permite la activación/desactivación de zonas de manera simultánea.

¹⁶ O sea, que no se ve en la obligación de cubrir el hecho noticioso del aquí y el ahora, como los medios electrónicos y la prensa gráfica. Acordamos, sin embargo con Prieto (2010) en que las versiones digitales se acercan más a la actualidad del diario que sus originales en papel. La dinámica de la red permite y alienta la actualización permanente.

CARTOGRAFÍAS ALFABETIZADORAS ACTUALES. ASPECTOS SEMIÓTICOS DE UN ANÁLISIS DISCURSIVO SOBRE LA ALFABETIZACIÓN EN MISIONES.

Alejandro Di Iorio

Adjorio01@hotmail.com

Proyecto de investigación: Grupo Estudios del Lenguaje

Directora: Liliana Daviña.

FHyCS – UNaM

Palabras claves

Alfabetización/Glotopolítica/Umbralidad/interdiscursividad/Ideologema

Resumen

Nuestro trabajo de análisis discursivo sobre la alfabetización inicial en documentos oficiales, se nutrió significativamente de los aportes de los estudios semióticos. Una de las categorías más relevantes utilizadas en el mismo fue la noción bajtiniana de *ideologema* (Voloshinov; 1992). Considerada la alfabetización como objeto de discurso particular, se convierte para nosotros en un signo (ideológico) y muestra en su devenir histórico una memoria de sentidos y valoraciones (sociales, políticos, epistémicos etc) que la definen en su complejidad como tal. Otras de las categorías semióticas utilizadas en nuestro análisis fue la de *tonos discursivos* propuesto por Bajtín (1999), permite realizar otras lecturas interpretativas de los enunciados verbales, en tanto supone identificar sentidos no dichos o expresados de forma explícita. Éstos conllevan valoraciones sociales (ideológicas e históricas) que se manifiestan en todo enunciado genérico y suponen una doble valoración, tanto hacia el destinatario como al objeto del discurso en cuestión.

* * *

En la actualidad la alfabetización inicial es una problemática todavía sin resolver, sigue siendo materia de preocupación mundial y su debate lejos está de agotarse. En la Argentina es una enorme deuda pendiente como política educativa en muchas de las jurisdicciones, y mientras se priorizan, desde la esfera oficial, acciones sobre la “alfabetización científica”, “alfabetización digital o tecnológica”, como parte de un salto cualitativo y nuevas metas a obtener para las próximas generaciones, el aprendizaje de la lecto-escritura inicial continúa siendo un grave obstáculo para muchos niños en nuestro país.

El presente trabajo retoma algunas conclusiones formuladas en nuestra tesina de grado de licenciatura en letras, la que tuvo como finalidad indagar y dar una visión de conjunto de las propuestas alfabetizadoras del Estado Nacional y Provincial implementadas y vigentes en la provincia de Misiones en materia de Planeamiento respecto del español como lengua oficial. Estas propuestas formalizadas en planes, programas y proyectos de capacitación se materializan en una diversidad de documentos que perfilan en su devenir histórico distintas acciones, sujetos sociales y concepciones de lengua.

Nuestra tarea de lectura configura una compleja cartografía, que vislumbra superposiciones, fragmentariedad y disimilitudes en sus diversos alcances. Asimismo esta falta de articulación entre las múltiples propuestas existentes, evidencia la ausencia de una política unificada y coherente en materia de glotopolítica, en particular con respecto a la alfabetización inicial y una confusión en relación a sus objetivos y alcances.

Desde el marco del análisis del discurso y los aportes teóricos de la semiótica, consideramos que la relación discursiva e ideológica de los discursos oficiales sobre la alfabetización genera diversos efectos en las prácticas educativas con distintos alcances y resultados que deben ser ponderados y analizados adecuadamente por los actores intervinientes en el campo específico. El estudio de la alfabetización como objeto discursivo muestra a través de la documentación oficial, distintas acentuaciones epistémicas, valoraciones sociales y políticas que

la convierten en un *ideologema* siempre sometido a los avatares y a las contradicciones propias del contexto histórico en las que se formula.

1- Alfabetizar en la/s frontera/s

El estudio de esta problemática posee en nuestra jurisdicción una particular relevancia y complejidad tanto por las particularidades lingüísticas y culturales como por la condición de frontera que el territorio misionero posee, ya que recorta la casi totalidad de sus límites geopolíticos con países vecinos. Márgenes en los que se habla respectivamente el *guaraní* y el *portugués* junto con una fuerte presencia de dialectos fronterizos como el *portuñol*. Además, debe destacarse la presencia de numerosos contingentes inmigratorios de procedencia europea que arribaron a la provincia a comienzos del siglo XX., como alemanes, polacos, ucranianos, suecos etc. cuyos descendientes conservan en distintos grados sus lenguas de inmigración y una constelación de hábitos culinarios, creencias religiosas y prácticas de trabajo de su universo cultural de origen, etc. (Cfr; Camblong; 1999; 154)

En estas condiciones de lenguas y culturas en proximidad, se extiende el uso del español como lengua oficial con su presencia hegemónica en todo el territorio, encontrándose en contactos desiguales con las otras lenguas y en constante tensión contra las hibridaciones y las mezclas imprevistas propias de los intercambios fronterizos que singularizan al espacio en cuestión.

Por ello, cuando se piensan las condiciones de la población infantil que va a ser alfabetizada resulta necesario reconocer la situación de niños plurilingües que *aprenden a hablar entre lenguas*, en espacios discursivos *heteroglósicos*. Habilidad que adquieren desde la más temprana edad entrenándose progresivamente en el manejo discursivo de varias lenguas de acuerdo a las instancias de diálogos en las que participan (familiar, vecinal, comunitario, etc.), como en las distintas situaciones comunicativa requiere.

Este complejo mundo semiótico al que pertenecen los niños comienza a resquebrajarse cuando ingresan a la esfera escolar, el universo simbólico y

lingüístico que los sostiene entra profundamente en crisis ya que deben acceder, entre otros aprendizajes, al manejo y al uso de la lengua oficial (español rioplatense), situación que constituye una discontinuidad que la escuela todavía lejos se encuentra de reconocer.

A esta situación de pasaje conflictivo la denominamos como *umbralidad*, concepto teórico que intenta recubrir, en su análisis e interpretación aquellas situaciones singulares de intercambio y pasajes que los sujetos viven en las tramas de las semiósferas fronterizas y se define por ser: *Un tiempo de pasaje, un cronotopo de la crisis en la que un sujeto se encuentra comprometido en tanto enfrenta el límite de sus posibles desempeños semióticos, sean prácticas socioculturales en general, sean usos lingüísticos en particular.* (Ídem; 155).

3- La alfabetización en los bordes: reformulaciones territoriales y políticas

En la actualidad en la esfera del planeamiento educativo coexisten de manera simultánea en la provincia diversas líneas de acción que tienen como prioridad la alfabetización inicial. Por un lado, la presencia de organismos internacionales, como *Unicef Argentina*, que desarrolla sus acciones de manera continua desde el año 2001 en las provincias con los mayores niveles de fracaso escolar. De manera simultánea coexisten diversas acciones llevadas a cabo por el Estado Nacional conjuntamente con las jurisdicciones como el trabajo con los Núcleos de Aprendizaje Prioritarios (NAP) desde (2005).

El denominador común de estas acciones, que tienen como eje el aprendizaje de la lecto-escritura inicial, es que ambas manifiestan con distintos matices y énfasis el mismo problema central y excluyente en la Argentina de los últimos años: la pobreza y la exclusión social, que se constituyen como escenario de fondo y como condiciones socio-históricas de producción discursiva. Así por ejemplo, encontramos en la documentación enunciados como: *Contexto desfavorable*, *Contextos de vulnerabilidad*, *Acciones compensatorias*, etc. como las constantes ideológicas del planeamiento estatal posterior a la crisis del año 2001. Son estos enunciados los que nos permiten vislumbrar las condiciones

complejas del momento histórico en que se da la alfabetización inicial en la Argentina y en particular en nuestra jurisdicción.

Ahora bien, para el análisis, ponemos a consideración, un texto denominado *Creando Lazos... Núcleos de Aprendizajes prioritarios* (2005), documento elaborado en nuestra provincia por técnicos locales que tienen como eje la alfabetización inicial en las diferentes áreas disciplinares. Además completan el corpus dos documentos que pudimos constatar sirven de fuente para la elaboración del texto local: un documento producido por la Nación: *La Alfabetización inicial y las condiciones para la alfabetización avanzada* (2002), y el documento de aprobación de los Núcleos de Aprendizaje Prioritarios, del Consejo Federal de Cultura y Educación (2004).

Si tomamos el documento local como eje del análisis es porque nos resulta emblemático en tanto manifiesta en su productividad discursiva las viejas lógicas del planeamiento estatal, a la vez que evidencia la compleja y muchas veces contradictoria relación entre el Estado Nacional y las jurisdicciones. Situación que se advierte en algunas operaciones de reformulación interdiscursiva del texto local en relación con los documentos que le sirven de fuente; lo que nos permite vislumbrar *las representaciones de la nueva situación de enunciación – destinatario, género, objetivo de la tarea- y de las condiciones socio-históricas de producción de los textos que orientan las operaciones realizadas.* (Arnoux; 2006; 97)

El documento local presenta en su organización textual una lógica diagramática de cuadros gráficos con un desarrollo esquemático de contenidos que direccionan la lectura con una orientación definida. En la introducción se destaca el propósito de la implementación de este proyecto: “*es intención de esta publicación acompañar a los equipos directivos y docentes para su mejor interpretación y eficaz implementación*”.

Esta particular organización textual funciona como guía para “correcta” lectura de los destinatarios docentes y controla la posible semiósis de los mismos, en el sentido de que éstos no realicen una interpretación desviada del documento

que los lleve a inferir que la nueva propuesta reemplaza al dispositivo curricular jurisdiccional.

Sin embargo, es en relación a los argumentos que justifican la acción donde podemos observar la primera operación de reformulación que realiza el texto, en tanto omite deliberadamente el grave diagnóstico que realizan los documentos nacionales sobre las condiciones socioeducativas en que se piensa la alfabetización inicial en los últimos años. Por el contrario, el documento local no realiza ningún tipo de diagnóstico previo que justifique la propuesta, tan sólo retoma los objetivos formulados en el documento de aprobación de los NAP. Se intenta eludir, así, la dimensión política de la propuesta enfatizando sólo la dimensión pedagógica.

Si tenemos en cuenta la posible tipología de reformulaciones propuestas por Arnoux, podemos decir que se trata de un procedimiento imitativo en tanto se mantiene lo discursivo en el plano del significante, pero se modifica en cambio en el plano del significado, con lo cual se presenta el nuevo texto como un producto de innovación pedagógica y no como un paliativo a la profunda crisis social y educativa que da lugar a la propuesta nacional.

(2.) (...) Rescatando las condiciones y prácticas educativas que circulan en las escuelas y que ayudan a evitar la exclusión del niño (...) aportar a los equipos docentes para la construcción de igualdad de oportunidades (...) Buscan la **igualdad** (sic) de derechos y conciencia de la diversidad cultural y atención a las necesidades educativas especiales (NapL)

Luego del recorte efectuado sobre las condiciones socio-históricas y educativas, el texto local desliza algunas definiciones epistémicas sobre la alfabetización que son retomadas del segundo documento mencionado anteriormente (*La Alfabetización inicial y las condiciones...*), reiterando a su vez la misma operatoria, ya que se eluden las consideraciones sobre el fracaso escolar

y la problemática de la exclusión, y sólo se mantiene el contenido conceptual sobre la problemática en cuestión, sin dar luego mayores precisiones al respecto.

Alfabetización en contextos de diversidad lingüística (sic)

- Derecho a ser alfabetizado en lengua materna.
- El uso escolar de la lengua que mejor conoce el alumno
Favorece el aprendizaje de la lengua escrita. Aprender a leer y escribir en lengua materna contribuye al desarrollo de la comprensión y la producción de textos en la segunda lengua.
- Aprendizaje del español como lengua segunda.
- Decisiones respecto de la/las lenguas de alfabetización. (NapL)

El fragmento citado establece una serie de puntos bastante polémicos, que a nuestro entender son indicios de un desconcierto sobre la problemática, a la vez que muestran la falta de un relevamiento en profundidad sobre las condiciones sociolingüísticas de la población que debe ser alfabetizada y que compone esos “contextos de diversidad lingüística”. En primer término, el enunciado que sirve como título da cuenta de una generalidad y engloba los postulados que le siguen a continuación como un desglose de un abordaje específico de lo que significa alfabetizar en tales situaciones, sin distinción de contextos variables dentro de esa diversidad.

En relación a este primer punto cabe la pregunta ¿qué significa en Misiones ese derecho de estar alfabetizado en lengua materna?, teniendo en cuenta algunas de las condiciones enumeradas anteriormente acerca de nuestra jurisdicción ¿significa acaso que muchos de nuestros niños deben alfabetizarse en alemán, en portuñol o mbyá? que en el caso de estos últimos no poseen siquiera un sistema de escritura.

Por otro lado, se infiere que la alfabetización en contextos de diversidad se muestra como una fórmula estándar para la cual se postula la modalidad de aprendizaje del español como segunda lengua. Sin embargo, en esta afirmación

hay un elemento elidido que es la categoría de lengua extranjera con toda la carga valorativa que éste conlleva. Es esta categoría la considera que hay que enseñarle al niño hablante de otra lengua o de alguna variedad criolla del español alejada del estándar que está en edad de alfabetizarse, la lengua oficial del Estado, la que le es propia por derecho de ciudadanía, como si fuera un extranjero.

Por último, de estas formulaciones es posible inferir el grado de reduccionismo que este abordaje sobre la alfabetización supone, ya que en una situación de plurilingüismo, se pretende intervenir con una metodología de segunda lengua, con lo cual la compleja y heterogénea realidad lingüística de la provincia debe entonces ajustarse a un modelo estandarizado válido para cualquier contexto. De este modo, la jurisdicción decide asumir una representación externa, que no se ajusta a su propia realidad, la cual sigue demandando históricamente intervenciones cada vez más adecuadas que tengan en cuenta las singularidades de la población con sus prácticas lingüísticas y culturales que deben ser contempladas por el planeamiento del Estado.

BIBLIOGRAFÍA

Arnoux; Elvira: (2006) *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de Archivo*. Bs As. Santiago Arcos Editor.

Calvet, L. J: (1996) *Las políticas lingüísticas* Buenos Aires. Edicial

Camblong, Ana: (1999) “Política lingüística en zona de frontera”, En Actas de Congreso Internacional “Políticas lingüísticas para América Latina. Bs. As. UBA.

-----: (2005) *Mapa Semiótico para la Alfabetización Intercultural en Misiones*. Posadas, Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- UNaM.- Ministerio de Cultura Educación de la provincia de Misiones.

Voloshinov, Valentín N. (1999): “La Palabra en la Vida y la Palabra en el Arte. (Hacia una poética sociológica)”, *Freudismo. Un Bosquejo crítico*. Paidós. Bs. As.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

La Alfabetización inicial y las condiciones para la alfabetización Avanzada.

(2002) Documento de Seminario Federal. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología.

Núcleos de Aprendizajes Prioritarios. (NAP) (2005) 1º ciclo EGB/ Nivel Primario. Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Misiones.

Núcleos de Aprendizajes Prioritarios. (2006) Lengua 1 Primer Ciclo EGB / Nivel Primario. Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación.

ITINERARIOS SEMIÓTICOS A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA LÚDICA

Rosa María Di Modica

rodimodica@yahoo.com

Proyecto de investigación: El juego en los procesos de intervención escolar

Directora: Ana María Camblong

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones

Palabras clave

Juego – jugar – sentido – cultura – Puro Juego – espacios ficcionales

Resumen

En el marco de la teorización educacional crítica, realizamos indagaciones ligadas a la presencia del juego y sus modalidades de materialización en diversas esferas del contexto escolar. Nos interesa explorar desde la frontera pedagógica y semiótica las formas de mediación y las construcciones de sentido que realiza el docente cuando refiere a la experiencia lúdica en contextos educativos de umbralidad; analizar las posibilidades y conflictos que emergen en su materialización en conjunción con las matrices prescriptivas que atraviesan los discursos pedagógicos actuales.

El juego hace referencia a un espacio vital cuya particularidad consiste en permitir a los sujetos ingresar a una dimensión imaginaria que se asocia al placer y a la posibilidad de alterar la fijeza de los sentidos; así puede entenderse al juego como una experiencia fáctica capaz de reinventar secuencias, en donde circulan tiempos simultáneos, instantáneos, superpuestos, persistiendo en un reordenamiento independiente, despreocupado y libre del orden convencional. También el jugar excede sus modos y variedades, expone espacios ficcionales que

despliegan lenguajes y tramas plurales. Además, la experiencia lúdica como mimesis asegura el entrenamiento de la vida cotidiana: poesías, cantos, rimas, canciones, exponen memorias y significados contruidos. Michel de Certeau establece puntos de encuentro entre los términos Memoria-Cotidianeidad-Vecindad; de hecho el juego entrelaza lo Vecinal y se hace presente en una multiplicidad de tiempos, prácticas espaciales y modos de hacer.

En este sentido, la recuperación de los itinerarios lúdicos aprendidos en la infancia y encarnados en la historia de los sujetos requiere la recreación conjunta de experiencias que los vivifiquen sin excluir la libertad, su carácter imprevisible y la alegría del Puro Juego. (Ch. Peirce. 1908).

* * *

¡Qué mayor placer poder traer a nuestra memoria de adulto escenas de la infancia pobladas de cuentos y juegos! Entre la familia y la escuela, éstos habitan una zona que va en busca de un mundo propio, entretejido artesanalmente en las tramas de la vida de todos los días: poesías, cantos, rimas, canciones-juegos, resisten el paso del tiempo sin otra finalidad más que el Puro Placer del “como si”. Así, mi aporte al proyecto: “Trabajo intensivo en los umbrales para la Alfabetización en Misiones”¹ está asociado a la instalación de un taller de juego, en el módulo estrategias alfabetizadoras de la Especialización en Alfabetización Semiótica.²

En investigaciones anteriores nos hemos ocupado de estudiar los procesos de materialización de los discursos críticos en algunas esferas de producción escolar. En el actual proyecto titulado: “El juego en los procesos de intervención escolar”³ nos proponemos estudiar los procesos de materialización de la experiencia lúdica y sus consecuencias prácticas en diversas instancias de producción de la trama pedagógica: producciones de los egresados de la Especialización Superior en Alfabetización Semiótica, observaciones áulicas de

docentes que no hayan transitado dicha instancia de capacitación, Documentos Curriculares de los I.F.D.C. como así también algunas planificaciones de las cátedras de Didáctica de I.F.D.C. En este sentido nos interesa indagar sus recorridos por la trama dialógica, sus conflictos y contradicciones con el fin de observar las prefiguraciones de la memoria discursiva que dibujan los enunciados cuando aluden al juego en contextos de enseñanza.

Aunque es conocida por todos la intensidad de los procesos imaginativos de los niños, la escuela sigue privilegiando modos de aprendizaje que excluyen el juego, la creatividad, la fantasía.

Es necesario recurrir a una visión más ampliada de los procesos cognitivos; en este sentido cuando hablamos de inteligencia, no estamos haciendo referencia a una función aislada ni a un receptáculo orgánico, sino más bien a las particulares representaciones de la realidad que los humanos tenemos a nuestra disposición y a sus variadas formas de materialización: percepción, memoria lógica, imaginación, análisis, síntesis, etc.

Michel De Certeau establece puntos de encuentro entre los términos memoria-cotidianeidad-vecindad; la memoria, dice, no remite únicamente al pasado sino que entrelaza lo vecinal y se hace presente en una pluralidad de tiempos, prácticas espaciales y modos de hacer. Podríamos afirmar entonces que la presencia del juego en las aulas abonaría la posibilidad de establecer continuidades entre los sentidos construidos en las interacciones vitales de los sujetos y la especificidad de los lenguajes escolares. Entendemos que los juegos y sus variedades representan, nada más y nada menos, que experiencias encarnadas en nuestra historia y a las que, por suerte, podemos regresar tantas veces como nuestro deseo así lo indique.

En este sentido, el enfoque crítico de la educación pretende resignificar los principios pedagógicos que reducen la enseñanza al mero procedimiento técnico; así mientras la lógica instrumental privilegia prácticas de enseñanza centradas en la repetición anquilosada desprovista de significado y sentido, la presencia del

juego, como mimesis, pone en evidencia la importancia del entrenamiento del niño en acciones reguladas como base de hábitos y de todo aprendizaje.

Por su parte J. Bruner (1995) nos recuerda el valor educativo de la experiencia lúdica, en estrecha relación con la función imaginativa sumado al carácter integral que requiere su materialización; así en su andar pone en escena gestos, movimientos; incluye el reconocimiento del propio esquema corporal, su valoración, el registro de las posibilidades de movimientos y ritmos. Agrega además el carácter funcional y expresivo de la voz, la dicción, la modulación, la intención del hablante, matices, volumen, velocidad; siempre en relación con otros.

Abordamos el juego en sentido amplio como dispositivo complejo; Huizinga J., lo entiende como una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, con reglas absolutamente obligatorias aunque libremente aceptadas, acción que tiene un fin en si misma y va acompañada por un sentimiento de tensión y alegría, y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida corriente.

Llevado al campo de la enseñanza diríamos que recupera el sentido dialógico de la producción, transmisión y recepción del conocimiento humano, tiene vinculación estrecha con la Zona de Desarrollo Próximo⁴ porque el sujeto que juega participa de las significaciones atribuidas al mismo, y a la vez produce sentidos que se expresan en acciones concretas (Vigotsky 1988).

Ya situados en el campo de la enseñanza lo lúdico se diversifica según sus funciones y usos, a saber: a) como experiencia cultural vivida facilita el acceso al universo escolar, b) como acción y lenguaje se torna proveedor de contenidos y textos potentes, y c) en su versión instrumental aporta herramientas para la producción de saberes en contextos áulicos. La presencia de la experiencia lúdica en el espacio escolar prefigura la posibilidad de generar una zona que pone en evidencia procesos discursivos, cognitivos y prácticos en toda su variedad y aprendidos en la historia vital de los niños. Como lugar actuado se expresa en el hacer comparable para algunos autores con una esfera mágica y transparente.

Esfera por su significado contenedor, mágica porque en ella todo se puede transformar y transparente porque la sensación lúdica es captada y sentida sólo por quienes intervienen. (Glanzer, M.; 2000)

Desde esta perspectiva la presencia del juego en situaciones de umbralidad asegura la recuperación en las aulas de las construcciones cognitivas, afectivas y sociales aprendidas en las tramas vitales de los niños y docentes. De allí que de la presencia de un taller de juego en el proyecto de Alfabetización Semiótica asegure la generación de un espacio en donde los docentes no solo comprendan su importancia como propuesta alfabetizadora, sino que además desplieguen en conjunto sus memorias y recursos lúdicos.

El taller y los itinerarios a través de la experiencia lúdica en la formación de los docentes alfabetizadores

Con el énfasis puesto en lo procedimental, la metodología de taller, admite la configuración de variadas estrategias: trabajos individuales y grupales, ejercicios con el cuerpo y la voz, reconocimiento de las variaciones rítmicas corporales y temporales, juegos comunitarios, dramáticos, etc. Todo ello con la intención de resignificar, desde la frontera pedagógica y semiótica, los sentidos que los docentes atribuyen a la experiencia lúdica en contextos educativos de umbralidad conjuntamente con las formas de entender el aprendizaje escolar. Dicho de otro modo, al tiempo que jugamos construimos criterios y herramientas para pensar la mediación docente.

Se trata entonces, de comenzar poniendo en escena los propios alfabetos lúdicos y sus textualidades para multiplicar nuevos sentidos hacia adelante, es por ello que el camino hacia su inclusión como estrategia alfabetizadora comienza por la recuperación de las significaciones construidas por los niños (y los docentes) en los contextos culturales. Y aunque ensayamos múltiples configuraciones nuestros itinerarios suelen comenzar por el reconocimiento de las infinitas maneras de nombrarlo en la vida cotidiana: “mi honestidad está en juego”, “me juego por vos”, “el amarillo y el violeta hacen juego”. Es decir son

los usos sociales en sentido amplio, aquellos que definen sus polisémicas formas y modalidades.

Pero además, los juegos con distintos objetos, el juego simbólico y el dramático, los juegos constructivos y aquellos reglados, los motrices o funcionales exponen artefactos materiales y simbólicos habilitantes de ciertos modos de conocer disponibles, y en este sentido guardan relación con el desarrollo de los procesos sociocognitivos. Sin dudas dichas materializaciones lúdicas expresan textualidades para el aprendizaje de la lectoescritura. En efecto, el texto hace referencia a la materialización concreta de una actividad comunicativa junto con la variedad de códigos que despliega no sólo con palabras sino también con gestos, imágenes, tonos y matices..

El juego funcional centrado en el ejercicio de formas, movimientos y acciones se cuele, por ejemplo, en el siguiente enunciado lúdico: “Al paso, paso, paso; al trote, trote, trote; al galope, galope, galope”, que incita a la recuperación del Puro Placer motriz.

Pensamiento y lenguaje se entrelazan en las posibilidades creativas del juego simbólico en donde un simple palo puede ser una varita mágica, un caballo, o la caña de pescar. Una piolín, el hilo del teléfono, la soga para saltar, un collar o una víbora. Y el compañero-cómplice un monstruo, o un oso, una bruja o un señor; la complicidad remite a los necesarios acuerdos tácitos y explícitos que convoca a los jugadores.

Entre los juegos reglados encontramos aquellos que prescriben sus condiciones de realización y también los aprendidos en el seno de las comunidades transmitidos oralmente de generación en generación: la paloma blanca, saltar y brincar, arroz con leche, la rayuela, la capichua o la payana. El ladrón y el policía, la mbopa, las escondidas, el Martín Pescador. En este sentido, los juegos-canciones constituyen textos de alta potencialidad alfabetizadora, recordemos por ejemplo: “a la tira y afloja/ perdí mi dedal/ cuando yo diga tira/ tienes que tirar/ o cuando yo diga afloja/ tienes que aflojar”. Enunciado lúdico que conjuga cuerpos, palabras y movimientos.

Por otro lado, consideramos que el juego dramático merece una especial atención, dada la complejidad y riqueza que despliega. Situados en este lugar, los participantes van construyendo secuencias que entretajan y conforman una trama, haciendo mano a la actividad simbólica-funcional y reglada; en su devenir se entrecruzan lo dicho con lo actuado en contextos narrativos y dramáticos. Cuando el niño juega a la mamá y al papá, a la maestra o a los animales del campo pone en escena protocolos de la vida cotidiana.

Hasta aquí hemos visto distintas modalidades de juegos, aunque no se agotan en ellos, pues la experiencia lúdica habilita la posibilidad de ir un poco más allá dando cuerpo a un hacer placentero que admite la libertad de poner en tensión la fijeza de los sentidos conocidos. Por ejemplo, “pajarito tan bonito ¿a dónde va?”, “a la acera verdadera, ping pong fuera”, no alude a un juego concreto sino que evidencia las múltiples posibilidades del lenguaje sin más pretensión que decir jugando.

“(…) de hecho es Puro Juego. Pero el juego, todos lo sabemos, es el libre ejercicio de nuestras capacidades. El Puro Juego no tiene reglas, más allá de la ley misma de la libertad. Es imprevisible. No tiene proyecto más allá de la recreación” (Peirce, 1908; 191).

En este sentido, el pasaje del Puro Juego al juego como estrategia alfabetizadora estaría dado por la recreación conjunta de experiencias que vivifiquen aquellos aprendidos en las historias vitales tratando de resguardar su condición esencial: el placer, la libertad y la imaginación.

Y para finalizar qué mejor traer la voz y la palabra de un docente en proceso de capacitación:

“Este tomar prestado, el juego, y llevarlo del patio al aula, nos permitirá acercar los elementos del lenguaje que le son significativos a los niños para llevarlos a producir emisiones más complejas, transformando la acción de jugar en pensamiento y escritura”
(En trabajo final para la acreditación de la Especialización en Alfabetización Semiótica).

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Raquel (2005) *Propuesta estratégica de alfabetización en los umbrales*. Material mimeografiado en Módulo: estrategias alfabetizadoras. Especialización en Alfabetización Posadas. Intercultural. Programa de Semiótica. Universidad Nacional de Misiones.

Bruner, Jerome: (1995) *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid. Ed. Alianza.

Camblong, Ana. (2005). “*Mapa semiótico para la alfabetización intercultural en Misiones*”. UNaM, Facultad de Humanidades y Cs. Sociales. Secretaría de investigaciones y Postgrado Programa de semiótica.

Caillois, Roger: (1986) *Los juegos y los hombres*. México. Ed. Fondo de Cultura

De Certau, M: (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México.

Di Modica, Rosa: (2005). *Conversaciones en torno del discurso crítico en la escuela*. Posadas. En Estudios Regionales. Revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado. Facultad de humanidades y Ciencias sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Glanzer, Martha: (2000) *El juego en la niñez*. México. Edt. Aique.

Huizinga, J.: (1972) *Homo Ludens*. Madrid. Ed. Alianza.

Peirce, Charles: (1908) *Un argumento olvidado a favor de la realidad de Dios*, en *The Hibbert Journal*. Octubre-

Vigotski, Lev S: (1988). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona. Crítica grupo Editorial Grijalbo.

Vigotski, Lev S: (1997) *La imaginación y el arte en la infancia*. Capital Federal Red Federal de Formación Docente Continua. Material de distribución del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.

Winnicott, D. W. (1971) *Realidad y Juego*. Barcelona. Ed. Gedisa

NOTAS

¹ Proyecto de investigación: “Trabajo intensivo en los umbrales”- Parte II – Código 16H205 – 2006/2008 – Codirección: Dra. Ana María Camblong, Mg. Liliana Daviña – Secretaria de Investigación y Postgrado- Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- U.Na.M.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

² Taller: “El juego en el marco de las estrategias alfabetizadoras”. Módulo: Estrategias Alfabetizadoras. Proyecto en Alfabetización Semiótica. Programa de Semiótica. Secretaría de Investigación y Postgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

³ Proyecto de Investigación: “el juego en los procesos de intervención escolar” Código 16 H / 264 – Directora: Dra. Ana Maria Camblong - Secretaría de Investigación y Postgrado Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Misiones- Marzo 2009

⁴ “(...) la zona de desarrollo próximo no es otra cosa que la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz” L. Vigotsky, 1988: 33

¿CUÁNDO HAY CRÍTICA?: DESPLAZAMIENTOS Y POSICIONES DE LAS DISCURSIVIDADES DE LA CRÍTICA EN LOS DIARIOS DIGITALES CLARÍN.COM Y LANACION.COM.AR

Facundo Diéguez

facundodieuez@hotmail.com

Proyecto de investigación: El antes del arte II: la orientación para la experiencia estética como parte de la oferta mediática

Director: Oscar Steimberg

IUNA – UNLP – CONICET

Palabras clave

Crítica – diarios digitales – experiencia estética – desplazamientos – posiciones

Resumen

Desde 1995, y en particular en los últimos años, ha comenzado a hacerse visible un conjunto de *transposiciones* de la crítica del diario en papel al diario digital, que implica no sólo su adaptación al entorno informático. Los emplazamientos de la crítica de la prensa gráfica en internet modificaron el estatuto genérico y extendieron las prácticas y discursividades mediáticas de la crítica junto con posibilidades y restricciones, relativamente novedosas, en y por los **cambios** que el proceso de digitalización y sus adaptaciones sociales introducen respecto a los dispositivos de la prensa impresa.

Consideraremos algunos desplazamientos y posiciones de la crítica en los diarios digitales Clarín.com y Lanacion.com.ar, de los que surge la propuesta de reemplazar la pregunta esencialista acerca de ‘qué es la crítica’ por ‘cuándo hay crítica’, en la línea teórica de Nelson Goodman (1990).

Esta propuesta se enmarca en el proyecto “El antes del arte II: la orientación para la experiencia estética como parte de la oferta mediática”,

radicado en el Área de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

* * *

Las adaptaciones e innovaciones de la transposición del diario en papel al diario digital

Tradicionalmente ubicada en la sección de espectáculos del diario impreso, la crítica ha pasado a tener en la actualidad una sub-sección propia en el diario digital Lanacion.com.ar –espacio representacional al que hay que “entrar”: la metáfora nos dice que su visualización sobre la pantalla es posible de manera táctil, con un doble clic- y que se encuentra ligada a la crítica de textos de los medios y de las artes, en un espacio compartido.

En Clarin.com, en cambio, la crítica parece extender sus operatorias en fragmentos y por momentos de la información general de actualidad de la que forma parte, en una convivencia por contigüidad y de manera hipertextual –por medio de *links*- con las notas de opinión y análisis sobre medios. Desde el rediseño de la página del diario digital en el año 2010, Clarín.com incorporó en su orientación para la oferta mediática de la experiencia estética recuadros de último momento e informaciones destacadas dentro de la sección de Espectáculos.

De este modo, Clarín.com acentúa una oferta concisa de la información y resguarda su carácter de medio generalista aún en la fragmentación inevitable de la información periodística del diario digital ubicado en el entorno informático de internet (Wolton, 1992, 2000).

Lanacion.com.ar privilegia la clasificación e interpretación que habilitan las calificaciones valorativas, las recomendaciones y/o el contacto estilístico entre el medio y sus posibles destinatarios, y a las que se suma la posición enunciativa de los enunciadores cuando hay posibilidades de que aparezca la crítica (p. ej. en el título: “Consistente relato de un tema muy actual” 30/09/2010), y en

combinación con la figura de críticos tradicionales (Marcelo Stiletano, Pablo Sirvén) o críticos especializados (en música, danza, teatro, etc.)

Si en Lanacion.com.ar la crítica es posible por el movimiento de un **goce clasificatorio** previo al material de la crítica, en Clarín.com la crítica es un **plus** respecto a la información que orienta a los posibles lectores en la oferta mediática de la experiencia estética.

En los diarios digitales la crítica sobre films, teatro, danza, música, radio, televisión suele ser convocada en cuanto género interpretativo, con posterioridad a las notas de información general que presentan la existencia, los cambios y las permanencias de tales programaciones artísticas o mediáticas, y que suelen desplegarse de manera temporal en las ediciones cercanas al fin de semana. Es la información de actualidad la que prepara el advenimiento de la crítica en notas que anuncian las novedades –noticias- o en entrevistas elaboradas con recursos multimediales (fotografías, videos, fragmentos televisivos, o de YouTube por ejemplo).

La preparación de la crítica sobre los textos artísticos y mediáticos por las informaciones generales de actualidad aparece primero en crónicas narrativas e informaciones descriptivas que comienzan la tarea de evaluación y referencia que después **enjuiciará** la crítica desde sus titulares y desde sus argumentaciones en comparaciones, comentarios, calificaciones, descripciones, narraciones. Para que el juicio evaluativo de la crítica sea posible, los medios deben dar a conocer primero la existencia de cierta oferta de acontecimientos artísticos y mediáticos, ni total ni completa pero al menos pública y publicable.

Así, pues, encontramos:

- desplazamientos metonímicos: de la información general de actualidad a la crítica y desplazamientos metafóricos: de la crítica al objeto mediático representado por la crítica; desplazamientos de operatorias del género de la crítica a momentos críticos de la información (expansión de la crítica); desplazamientos de la figura del crítico a los “famosos” que hablan sobre los medios.

- posiciones: de la figura de crítico tradicional; de la crítica como posición en la puesta en página, su lugar de interpretante en la cultura y en la mediatización de los objetos culturales; posiciones a partir de los recursos que permite la digitalización (video, archivo, referencia a fragmentos televisivos del programa, entrevistas, referencias hipertextuales).

Del género de la crítica a sus discursividades

En el primer caso, el desplazamiento metonímico se ejerce desde la oferta sobre la experiencia estética que ofrecen los medios (por ejemplo, en las grillas de programación artística o mediática) a las elecciones que realizan para elaborar sus noticias: ¿cuáles obras o productos culturales -entre la oferta que regula el medio- merecen ser consideradas noticiables? con el probable acompañamiento de otro tipo de notas como entrevistas, columnas de opinión, etc. La crítica en este desplazamiento aparece como la posibilidad de retomar esas informaciones de actualidad y recubrir con su metalenguaje la construcción informativa sobre el acontecimiento artístico o mediático.

El desplazamiento metafórico de la crítica, al objeto mediático representado por la crítica presenta las apuestas enunciativas (sus autoinclusiones en el género de la crítica, las valoraciones sobre una obra, entre otras) y el despliegue de sus recursos argumentativos: los de cada puesta en acto crítico. Del período observado 2009-2010, podemos citar la nota de Pablo Sirvén para Lanacion.com.ar “¿Salto cualitativo o más de lo mismo?” (10/05/2009) sobre el programa televisivo Showmatch y su conductor, Marcelo Tinelli, donde la pregunta en el título articula el cuerpo argumentativo de la nota de opinión que el diario digital clasifica en la sub-sección de Espectáculos, llamada Notas y críticas de TV. En este sentido, el objeto de referencia de la crítica resulta del acoplamiento del objeto que ya fue construido en el diario por la información de actualidad, con las sumas que pueda establecer la discursividad de la crítica (en nuestro ejemplo, la posibilidad de que el título articule una interrogación valorativa).

Los desplazamientos de operatorias del género de la crítica a momentos de la información pareciera ser el caso inverso al anterior. Sin embargo, podemos señalar que *si la crítica retoma la información de actualidad es porque en la información de actualidad también se preanuncia la crítica*. Las notas sobre espectáculos convocan comparaciones, comentarios, calificaciones, descripciones, narraciones, incluidas por momentos y fragmentos en las crónicas y noticias en que suelen organizarse esas informaciones. Por otra parte, ha sido destacada la expansión y fragmentación de las operatorias propias de géneros tradicionales (Steimberg 1998, 2005) como el de la crítica.

Un caso que ilustra el procedimiento anterior y el desplazamiento de la figura del crítico a la figura de los “famosos” que hablan sobre el medio es la columna “Plop!” de Roberto Pettinato para Clarín.com. Tal columna no se presenta como crítica: la crítica podrá emerger por la comicidad, el humor y el chiste, por la parodia, ironía, las hipérboles o los juegos de palabras. El desplazamiento en préstamo de algunos rasgos de la crítica que pueden aparecer en columnas de opinión como las de Pettinato es una manera habitual en el estilo de época contemporáneo, y por otra parte presenta otro desplazamiento en cuanto la figura de “famoso” ejerza por momentos rasgos de la crítica autorizado por su trayectoria en el medio (ya sucedía esto en el programa televisivo *Indomables* que condujo Pettinato y sigue presente en programas de televisión abierta como *TVR* emitido por Canal 9, *RSM* en Canal América o incluso en 6,7,8 Canal 7 Televisión Pública).

También ligado con lo anterior, durante mucho tiempo –podríamos decir, desde el nacimiento del género de la crítica en la incipiente prensa para el gran público del siglo XVIII- una de las posiciones identificatorias de la crítica fue la figura del crítico. Por su firma podía reconocerse la trayectoria y las tradiciones de una opinión. Hoy convive la figura del crítico tradicional con el crítico especialista (sobre todo en música y danza) con el crítico ocasional, sea “famoso” o no (esta modalidad prolifera en el entorno informático de internet a partir de foros y páginas web, y en nuestro caso en los comentarios de lectores de diarios

digitales donde los usuarios se posicionan por momentos en figuras de crítico que ingresan en la producción del medio por la posibilidad tecnológica del entorno informático en internet y la particularidad de las actualizaciones constantes del diario digital).

En cuanto a las posiciones de la crítica en la puesta en página, hemos visto cómo en Lanacion.com.ar lo hace a partir de la sub-sección Notas y críticas de TV en la sección Espectáculos. Si bien el diario digital Clarín.com no posee una sección específica de crítica, hemos señalado que ésta aparece como un plus orientativo, por ejemplo, en volantas que acompañan a las notas y permiten diferenciarlas de la información general de actualidad. El lugar de la crítica como interpretante en la cultura refiere a los elementos metadiscursivos que la discursividad crítica ejerce -como juego de lenguaje- desde sus producciones pero también en sus reconocimientos sociales.

Por último, podemos destacar una incipiente posición de la crítica ejercida desde los recursos multimediales en los diarios digitales que permite el entorno informático de internet. Nos referimos a la posibilidad de: la presencia, remisión y reclasificación de las notas en el archivo de los diarios digitales, la inclusión de fragmentos audiovisuales, galerías y visualizadores fotográficos, las referencias hipertextuales, que hacen que por ejemplo en Clarín.com los editores elaboren sus notas al hablar frente a la cámara y ser grabados en formato video, o los informes audiovisuales de Lanacion.com.ar con narraciones en off, testimonios y entrevistas. La combinación de estas posibilidades técnicas relativamente novedosas por su conjunción en los diarios digitales puede dar lugar a formas de la crítica no habituales o restringidas para el soporte de los diarios impresos.

¿Cuándo hay crítica?

La decisión analítica de observar cuándo hay crítica cambia la pregunta esencialista: ¿qué es la crítica?, y privilegia la observación de sus desplazamientos y reenvíos en la circulación social de los textos. Este modo de abordar los objetos

también focaliza la mirada del observador sobre desplazamientos, reenvíos y posiciones de las discursividades de la crítica.

Para diferenciarnos de posiciones esencialistas o deterministas, conviene cambiar la pregunta clásica de ¿qué es la crítica? por la de ¿cuándo hay crítica?, a la manera en que Nelson Goodman (1990) propone para el arte.

Con el relativo fracaso y muerte de la figura del crítico tradicional (Koldobsky, 2003) se verifica, también, una extensión de las operaciones de la crítica (Steimberg, O., 2005) que asegura algunas modalidades de su pervivencia en los pasajes del género de la crítica, a discursividades más o menos cercanas a tradiciones, estilos y figuras de la crítica en nuestra historia cultural que expanden y fragmentan sus operatorias.

BIBLIOGRAFÍA

GOODMAN, N., 1990, *Maneras de hacer mundos*, Visor.

KOLDOBSKY, D., 2003, “La figura de artista cuando se decreta su muerte”, Informe final de la beca de Formación Superior en la investigación de la UNLP, inédito.

STEIMBERG, O., 1998, *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

----2005, VI Congreso AAS “Discursos críticos realizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante 2005, en: *Encrucijadas: Revista de la Universidad de Buenos Aires*, N° 33.

WOLTON, D., 1992, *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*, Barcelona, Gedisa, Barcelona.

----2000, *Internet, ¿Y después?*, Gedisa, Barcelona.

PRIMERAS APROXIMACIONES A LA NOVELA NEGRA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Lic. Carolina Repetto

carepetto@gmail.com

María Aurelia Escalada

mdemelo@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Revisitaciones, huidas y desbordes de la novela argentina contemporánea

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

FHyCS – Universidad Nacional de Misiones

Palabras clave

Género – hibridez – realismo – territorio – margen – verdad – no-lugares – ciudad – violencia

Resumen

Esta investigación propone nuevas miradas a la novela negra argentina contemporánea, en función de la hibridez que la caracteriza y los nuevos sentidos que surgen en torno a la ciudad como escenario privilegiado por este género, cuya poética se reinventa a partir de innovadoras estrategias narrativas, de puntos de vista novedosos y de la coexistencia de matices y elementos provenientes de otros discursos y prácticas sociales.

En tal sentido, la ciudad irrumpe como territorio de contornos inciertos, dislocados, desbordantes; los distintos cronotopos que se conforman en su interior desatan problemáticas que aportan textura y complejidad al género.

Las nuevas formas de pensar y narrar lo cotidiano, complejizan, distorsionan, replantean la relación crimen-verdad-justicia, a medida que se modifica el panorama y la motivación de los acontecimientos. La marginalidad

surge en este contexto como forma siempre posible de transgredir un orden de cosas, de evadir las restricciones del espacio y sus políticas.

A este escenario dinámico, múltiple, se le superpone la trama policíaca de la novela negra, cuyo objeto narrativo es la búsqueda de la verdad, la necesidad de develar algún misterio, a la vez que pone al descubierto otras verdades acaso no tan evidentes.

El corpus de trabajo está formado las novelas de la colección Negro Absoluto, escritas entre los años 2008 y 2010; iniciativa literaria incentivada y dirigida por Juan Sasturain, que obedece a la necesidad de reterritorializar el género policial negro.

* * *

“No se perdía nada con examinarla
paso a paso. Para llevar a los lectores a
darse contra la pared y luego invitarlos
a continuar el recorrido en busca del
verdadero camino”
Osvaldo Aguirre

Esta investigación propone nuevas miradas sobre la novela negra argentina contemporánea, en función de la hibridez que la caracteriza y los sentidos renovados que surgen en torno a la ciudad como escenario privilegiado. En este contexto, la poética del género se reinventa a partir de diversas estrategias narrativas y de la coexistencia de matices y elementos provenientes de otros discursos y prácticas sociales.

En tal sentido, la ciudad se muestra como territorio de contornos inciertos, dislocados, desbordantes; las distintas trayectorias y configuraciones espaciales que se conforman en su interior, desatan problemáticas que aportan textura y complejidad al género.

El corpus de trabajo está formado las novelas de la colección *Negro Absoluto*, escritas entre los años 2008 y 2010. Se trata de una iniciativa literaria

incentivada y dirigida por Juan Sasturain, que obedece a la necesidad de reapropiarse el género policial negro; para lo cual, propone volver a acercar los acontecimientos de la novela negra a la realidad y espacio argentino, particularmente la ciudad de Buenos Aires.

En esta ponencia nos ocupamos de *Los Indeseables*, y *Todos mienten*, dos novelas de Osvaldo Aguirre, cronista e investigador del crimen organizado y sus bordes. Consideramos que en las mismas confluyen elementos paradigmáticos relacionados tanto con la tradición de la novela negra, como con el tratamiento del espacio, vinculado a la ciudad y cotidiano. Si bien esto último es elemento constitutivo y definitorio de este tipo de narrativa, las nuevas formas de pensar y narrar la ciudad, complejizan, distorsionan, replantean la relación crimen-verdad-justicia, según se modifica el panorama y la motivación de los acontecimientos. En otras palabras, a medida que el mapa urbano transforma, se expande, se altera, cambian las experiencias de los sujetos que la habitan, y el género contornea esa nueva realidad y las problemáticas que plantea. Es así que la marginalidad surge en este contexto como forma siempre posible de transgredir un orden de cosas, de evadir las restricciones que plantean el espacio y sus políticas.

A este escenario dinámico, múltiple, se le superpone la trama de la novela negra, cuyo objeto narrativo es la puesta al descubierto de cierta verdad oculta, la necesidad de develar algún misterio, a la vez descubre otras verdades acaso no tan evidentes.

Eso es, tal vez, el nuevo elemento central. En el género policial negro, como hemos dicho más arriba, la ciudad siempre fue escenario, mientras que en estos textos desborda dicha función para convertirse en un factor clave que esconde y a la vez revela, ora cómplice, ora enemigo.

Así pues, *Los Indeseables* y *Todos mienten* aglutinan las cuestiones centrales relacionadas con las ideas de género, margen, ciudad, crimen, verdad, que configuran entre otras, zonas de densidad en nuestra investigación.

La experiencia de lo urbano opera en las novelas de Aguirre dando una estructura muy firme en cuanto a tiempo y espacio. Todas las huellas y los

indicios señalan fuertemente una determinada época, hay una configuración de lo histórico que puede ser reconstruida a partir de las trazas tanto espaciales cuanto de la trayectoria de los personajes. El método constructivo se basa en una elisión: la referencia temporal desaparece, y se recupera a través del discurso. En tal sentido, por ejemplo, se puede rastrear el uso de un léxico típico de la sociedad burguesa porteña de la década del 20/30. Pero también se ve la referencia a una toponimia urbana que permite reconstruir recorridos que se anclan en un tiempo pasado.

Al lector le queda pues, entre otras, la tarea de develar uno de los enigmas que ronda permanente, el fijar el tiempo de la acción.

En efecto, nos encontramos con, al menos, dos niveles diferentes de investigación o pesquisa. Uno de ellas está más acá de la historia. En esta instancia lo urbano como referencia tiene un papel de indicio para el lector a lo largo de las dos novelas. Conforman un mapa, un conjunto de trazas en las que se ha asentado el tiempo, son hitos que funcionan como algo más que un escenario. Por eso podría parecer redundante que una nota o un prólogo señale un período temporal, tal como sucede en la edición, porque lo urbano, lo arquitectónico, el lenguaje, cargan con el peso de la referencia para situar al lector sobre todo en un determinado tiempo. Es evidente el esfuerzo del autor por contextualizar una época no mencionada, elidida en el discurso. Así tenemos las estaciones de tren, el diario *Crítica* y *Última Hora* el Jockey Club, los teatros de la calle Corrientes, el hipódromo, los conventillos, o bien agrupaciones como la Legión Argentina, la Asociación Trabajo Libre, o la sociedad revolucionaria Brazo y Cerebro; referentes que funcionan como hitos temporales y adonde los personajes despliegan sus trayectorias.

La otra pesquisa es la que se relaciona con los crímenes y con la intención de verlos resueltos, y es allí donde entra en tensión con la verdad y la justicia. La ciudad es el territorio en donde se expresan materialmente las problemáticas de los personajes de *Los Indeseables* y *Todos mienten*. El tejido social y moral que se delinea en ambas novelas se desintegra en discriminaciones y segregaciones

atravesadas por la mirada del periódico como puente de contacto entre los sucesos y su relato; pero también como lugar de negociación con las instituciones. Se trata de una contemplación compleja cuyo desdoblamiento se materializa en la figura de dos periódicos de la época: los diarios *Crítica* por un lado y *Última Hora* por el otro, como portadores de la verdad construida desde los discursos del poder, inherentes al periodismo y las instituciones. No obstante, a estos discursos donde confluyen fuerzas sociales legitimadas, se le contrapone una voz insurgente que los combate desde el seno mismo de su producción. La voz de Germán González, su pesquisa y su resistencia a aceptar sumisamente la verdad construida, pone en marcha la máquina de búsqueda de una cierta verdad, que en términos narrativos hace desplegar el relato de los acontecimientos.

Los esbozos que se condensan en lo espacial, en el lenguaje, en hechos cotidianos, en estereotipos humanos, en acontecimientos, ubican ambas novelas en las postrimerías de las décadas del 20 y 30 en la ciudad de Buenos Aires, la denominada *Década Infame*, un paisaje enmarañado en plena transformación que, como consecuencia, produce variaciones importantes en los modos de vida y hábitos de uso del espacio urbano, con manifestaciones cotidianas asociadas a la proliferación de subculturas producto de inmigración y otras micro-redes tales como las que se configuran en torno a la delincuencia y la marginalidad.

Según lo plantea Michel De Certeau, existiría una creatividad particular en la práctica de lo cotidiano, a la hora de subvertir los modos estandarizados de vivir impuestos por la clase dominante. Y justamente en estos intersticios de la práctica cotidiana, donde se produce el desvío respecto de las reglas dominantes y se generan nuevas reglas, nuevos códigos, es aquí pues, donde la pesquisa detectivesca busca las huellas que conducen a la revelación de los crímenes. El *reporter-detective* se introduce en estos espacios e intenta develar sus códigos no siempre evidentes. Bajo su mirada, lo cotidiano deja ver también lo inusual, porque más allá de lo inmediatamente percibido, en el espacio construido en la narración confluyen representaciones que no sólo se identifican con lo corriente sino también con lo inhabitual, con el acontecimiento puro.

Ningún lugar volvía a ser el mismo después de albergar un hecho de violencia, después de llevarlo pacientemente en su seno, durante mucho tiempo, hasta hacerlo estallar a la vida del público. (...) Los crímenes, los grandes crímenes naturalmente, permitían conocer la ciudad y sus habitantes, era el mejor mapa para recorrerla... (Aguirre, 2009:47)

Hay dos acciones que se producen a nivel textual y que instalan el acontecimiento: la primera está relacionada con un refrendar todo aquello que el trabajo con el espacio ha construido para el lector; por otro en la historia: lo singular, produce un cambio en la mirada de los personajes. Después de ese acontecimiento la mirada es otra, las cosas no vuelven a ser las mismas. Es así que la percepción de Germán González, el periodista detective del diario Crítica, en su deambular por la ciudad tras las huellas de un crimen, (el de Rubí, una prostituta francesa, en LI y el del anarquista Antonio Rossi en TM), opera como permanente interrogante y despierta profundos cuestionamientos acerca de la forma de experimentar el espacio urbano y sus actores. No se trata entonces solamente de develar el crimen, de obtener la primicia, sino también descubrir que “...le estaba pasando algo a través de aquellos hechos, estaba descubriendo algo, (...) sobre la ciudad en que vivía, sobre las personas que la habitaban y sobre sí mismo” (2008:174).

La noche llevaba a la calle a los habitantes de esa ciudad que parecía escondida y en realidad saltaba apenas si uno se ponía a mirar. Unos chicos rebuscaban sobras en bolsas de basura acumuladas en una casa en demolición (...) ¿Qué relación había entre esos chicos y los de la Bolsa de Comercio elegía como sobresalientes en cada aniversario del día del agente de valores? (2008:165-66)

Por otra parte y en relación con lo anterior, De Certeau en *La Invención de lo Cotidiano*, explica en detalle cómo los espacios se experimentan, se construyen y adquieren sentido a través de práctica. Esta apropiación del espacio por parte de los individuos y grupos, adquiere según este autor, dos modalidades, la modalidad *estratégica* y la modalidad *táctica*. En su teoría de las prácticas cotidianas, los sujetos entablan disputas con los dispositivos de poder. En tal sentido, se

conciben como *estrategias* a aquellas acciones producidas por y desde las instituciones. Estas acciones se caracterizan por poseer un lugar propio; contar con capacidad de anticipación; organizar el espacio y el tiempo cotidianos; dictar leyes; producir discursos; y finalmente por sostenerse en el peso de la historia.

Las *tácticas*, por el contrario, se entienden como prácticas de trasgresión producidas por los débiles, como no poseen lugar propio, deben desarrollarse en escenarios otros, se trata de prácticas fugaces que dependen de la astucia; no anticipan y se aprovechan de las fisuras del sistema. Las tácticas, aunque débiles, imperceptibles, son manifestaciones culturales y dejan huellas en el sistema.

De este modo, el espacio urbano, entendido como una estrategia que produce normas y textos, tiene su contraparte en esa otra ciudad, la ciudad vivida, practicada por los individuos, un espacio marcado por trayectos plurales que bordean sus intersticios. En esta otra ciudad los sujetos que la practican reordenan las reglas.

Ahora bien, desde este punto de vista, observamos que los distintos espacios que se configuran en la trama de *Los Indeseables* y *Todos Mienten*, se asocian al devenir de los personajes y entretejen las condiciones determinantes de su trayectoria. Cada individuo, cada grupo, experimenta de un modo particular el espacio cotidiano en el que se desenvuelve y que condiciona esa misma experiencia. En este sentido, la ciudad no es un mero escenario sino parte de la vivencia misma que continuamente se reinventa.

La experiencia de la inmigración es un ejemplo de cómo los grupos marginales subvierten la práctica del espacio determinada por la cultura dominante. Se evidencia una apropiación y desvío del sentido propio de las cosas, las transforman según otras lógicas. Se conforma un microcosmos de rituales cotidianos regidos por sus propias reglas y que revelan muchos aspectos de la realidad cotidiana que todavía permanecen ocultos

... el Recreo Parisien, en la calle Thames. La policía no ponía un pie en ese lugar, y los lectores de los diarios no conocían su existencia, en todo caso, veían en aquel sitio decorado con todos los motivos tradicionales, desde la imagen de la torre

Eiffel, hasta fotografías del barrio Saint-Martin (...) un restaurante especializado en alta cocina francesa. (...) una decena de rufianes en torno a una mesa concluía un largo banquete, era el momento de fumar y beber champagne, de hablar de negocios. (...) aquella tertulia podría haber tenido por escenario el Club Progreso... (2008:86-87)

Estas redes de prácticas subyacentes, habitan microcosmos difusos y tejen relaciones entre sujetos en los márgenes o al interior de los grupos sociales. Es decir, que dentro de los distintos espacios, la redacción del diario, el Recreo Parisien, la Legión Argentina, el conventillo, las calles de la ciudad, existen “grupos” en los que se instauran relaciones sociales de otro orden, no definidas *estratégicamente* según instituciones. Se trata de agrupaciones y relaciones no formales, que se configuran a partir de condiciones locales y concretas para adaptarse a diferentes situaciones o circunstancias.

De esta manera, es evidente que estas redes no están solamente constituidas por minorías extranjeras, indigentes, prostitutas, delincuentes, etc., sino que cada uno de los segmentos sociales formales (políticos, institucionales, etc.) es atravesado, desviado y deformado por este tipo de relaciones contingentes conformadas mediante *tácticas* particulares.

En el extenso reparto de personajes y diversidad de situaciones que se despliegan en ambas novelas, la experiencia del espacio asociada a prácticas tendientes a subvertir un orden determinado se manifiesta en sus múltiples modalidades. Las relaciones de clientelismo que se establecen entre un sector de la policía y el diario *Última hora* arrojan luz sobre las formas en que se construye la verdad, en la confluencia de los discursos socialmente legitimados que producen tanto las instituciones de la ley y el orden como el periódico. Asimismo, vemos que las reuniones en la sede de la Legión Argentina que incluían en su orden del día fiestas con prostitutas, nos ilustran sobre cómo un mismo espacio puede aglutinar prácticas que se sostienen y se legitiman desde el discurso con otras que este mismo discurso repudia. Del mismo modo, el dinero y las costumbres burguesas operan como denominador común y posibilitan al

macró vivir en un acomodado barrio de Buenos Aires y mezclarse con las clases aristocráticas. Por otra parte, el espacio de la redacción del diario *Crítica*, con las prácticas que lo caracterizan, excede con frecuencia las paredes del edificio para instalarse, diseminarse, en las calles de la ciudad. Así encontramos a Valdez, el jefe de redacción en su oficina instalada en un bar donde se dedica al juego gran parte del día y por supuesto, el protagonista, Germán González, trasciende su función de tal para desempeñarse como detective y combatir la verdad que se construye desde los discursos que detentan el poder. También los marginales, como los punguistas, vagabundos y prostitutas desempeñan roles que desbordan su ámbito, colaborando como informantes, de modo tal que cada individuo obedece a las reglas del grupo con el que se identifica pero también las trasgrede.

Pero si alguien quería ver Buenos Aires en blanco y negro y apreciar esas dos esferas sin ningún contacto entre sí, era asunto suyo. En realidad había muchos matices, en realidad lo más blanco, si uno se fijaba bien, tenía bastante de negro y al revés: lo que lucía negro, visto de cerca, tenía mucho de blanco. (2008:53)

Finalmente, resulta evidente que la corrupción y la impunidad, son una marca de la novela, se trata de problemáticas recurrentes en la historia argentina que asumen rasgos particulares según las épocas y los protagonistas. Tanto *Los indeseables* como *Todos mienten* están ambientadas en la denominada "Década Infame" caracterizada por la represión policial, el fraude y el anarquismo. No obstante, el relato policial no proyecta sólo la realidad criminal, sino también traza los contornos de una época precisa, al reproducir los complejos mecanismos sociales que gobernaban las relaciones de poder en aquel tiempo.

Por otra parte, en la ficción también se vislumbran homenajes al cine, los comics y a escritores como Roberto Arlt, cuyo universo se corporiza en elementos paradigmáticos de su narrativa, tales como los inventores y locos que ofrecen máquinas de hipnotizar y de fabricar plata. Este, como otros tantos señalados, constituye un elemento clave para reconocer y comprender la época en la que transcurren los acontecimientos. Pero también se percibe la influencia de Arlt en

la idea de ese ejercicio del periodismo que va mas allá de la noticia, que trata de descubrir lo que se esconde detrás, lo que muchas veces queda relegado, silenciado por el impacto de las primicias distorsionadas, cuando no triviales.

Ambas novelas reflejan en la trama que aquello que se considera verdad o mentira, como también lo dicho y lo no dicho, son temas recurrentes del ejercicio del periodismo. En este orden de cosas, la ficción plantea la existencia de cierta verdad que permanece velada, bajo una seguidilla de intrigas confusas que generan un clima de incertidumbre, donde periodistas, policías, delincuentes, testigos se ven envueltos en un torbellino de pistas falsas

No obstante, la verdad al develarse, no comporta un aspecto relevante, ni permite restaurar un orden determinado, tal como lo determinan las exigencias del género en su vertiente más clásica, sus consecuencias prácticas son pocas, casi irrelevantes. De este modo, los culpables utilizan sus influencias para no ser condenados y la única reivindicación de la verdad es acaso su aparición en los titulares, en “cuerpo 72”.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, O.: (2008) *Los Indeseables*, Bs. As.: Ed. Negro Absoluto.

----- (2009) *Todos Mienten*. Bs. As.: Ed. Aquilina

Amar Sánchez, A.M.: (2000) *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Arán, P.O.: (2001) *Apuntes sobre Géneros Literarios*. Córdoba: Epóke.

Augé, M.: (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000

Bajtín M.: (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus

Boileau- Narcejac: (1968) *La Novela Policial*. Bs. As.: Paidós.

De Certeau, M.: (2006a) *La invención de lo cotidiano I* Buenos Aires: Katz Barpal Editores.

----- (2006b) *La invención de lo cotidiano II*. Buenos Aires: Katz

Barpal Editores.

----- (1999) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión

García Canclini, N.: (1997) *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba 2005

Hoveyda, F.: (1967) *Historia de la novela policial*. Madrid: Alianza Editorial.

Lafforgue, J. – Rivera, J B.: (1996) *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Bs. As.: Colihue.

Link, D.: (1992) *El juego de los cautos*. Bs. As.: La Marca.

Mattalia, S.: (2008) *La ley y el crimen. Los usos del policial en la narrativa argentina*. Madrid: Iberoamericana.

Piglia, R.: (1979) “Introducción”, en *Cuentos de la Serie negra*. Bs. As.: CEAL

Waisman, R.: (2005) *De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletrasv09/waisman>

SUJETOS, TIEMPO, ESPACIO. APORÍAS POLÍTICAS DEL DISCURSO ECONÓMICO

Norma Alicia Fatala

nfatala_ar@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Discurso social. Tiempo y espacio en la construcción de identidades

Directora: María T. Dalmaso

Codirectora: Norma Fatala

CEA - UNC

Palabras clave

Discurso económico – Estado – territorio – tiempo social – comunidad política – Mercado

Resumen

A pesar de su incidencia en la vida social, el campo discursivo de la economía no es demasiado frecuentado por los estudios del discurso. Esto resulta bastante sorprendente, dado que en la Argentina de los 90 un discurso económico extremo, el neoliberal, hegemonizó no sólo la esfera pública, sino la vida de la polis, desplazando al discurso político hacia los márgenes del espectáculo y la publicidad.

Desde una perspectiva sociosemiótica, este trabajo pretende, aportar al estudio del discurso económico focalizando especialmente las construcciones subjetivas y sus coordenadas témporo-espaciales en las manifestaciones registradas por la prensa gráfica de Córdoba entre septiembre de 2001 y abril de 2002 -un período que engloba la crisis institucional del 20 de diciembre.

Las luchas simbólicas que se producen entonces ponen de relevancia las dificultades de un discurso fundado en la razón de mercado y en la lógica del

cálculo y el interés para construir sujetos colectivos de los que se pueda predicar el bien común (esa *obligación de decir* propia del discurso político). La “comunidad política imaginada”, cuyos presupuestos son la territorialidad del Estado y la continuidad en el tiempo (Anderson 1993), aparece como incongruente con un discurso centrado en la actualidad (un puro presente) y en el flujo irrestricto de capitales (una desterritorialización, como apuntaron Deleuze y Guattari (1987).

En ese sentido, las operaciones discursivas orientadas a encubrir esta falla constitutiva del discurso económico ofrecen un ingreso a la gramática de producción y la doxa estratificada del campo.

* * *

Sujetos, tiempo, espacio. Aporías políticas del discurso económico*

En *Le corps du Président* (1985), Eliseo Verón sostiene: “La estrategia discursiva del tecnócrata [en su ejemplo, un economista] consistirá en jugar el juego de la política mientras parece jugar otro juego”. Si por ello entendemos el participar en las luchas por el poder -no necesariamente gubernativo, sino por el poder de sobredeterminar las políticas del Estado (cf. Bourdieu y Wacquant 1995: 74-5)- desde ya que el discurso tecnocrático, como el de otros sectores canónicos (la Iglesia, por empezar), “juega el juego de la política”. Esto no impide observar que las reglas mismas de producción del discurso económico presuponen una doxa estratificada (Angenot 1989:29) que sostiene relaciones paradójicas con el bien común, esa *obligación de decir* del discurso político.

En ese sentido, la crisis argentina de diciembre de 2001 pone en evidencia las aporías del discurso de mercado a la hora de considerar al *socius*. Las fisuras que resquebrajan su aceptabilidad devienen más visibles a medida que crece la protesta social y, en el corazón mismo del canon, se va consolidando un discurso

antagónico, articulado en torno a la redefinición del rol del Estado y de la relación política /economía.

Esto no implica que el discurso (la ideología) neoliberal entre en vías de desaparición. Por el contrario, no sólo sus defensores (economistas, empresarios, financieros, políticos, publicistas...) van a librar un combate agónico en nombre de las bondades del modelo a todo lo largo del período considerado; sino que un relevamiento somero de los discursos sociales argentinos, nos demostraría que sus efectos de sentido nos acompañan hasta la fecha, agazapados en la colonización del léxico y en la naturalización de construcciones simbólicas instituyentes de relaciones sociales.¹

La reconfiguración de la hegemonía discursiva operada a partir de enero de 2002 no será por lo tanto el efecto de una ruptura dramática con el orden global, pero sí de un reposicionamiento notable de los sectores dirigentes, orientado a “poner en su lugar” a los portavoces de la economía de mercado; es decir, a corregir el desplazamiento sustantivo que, en la Argentina de los 90, había transformado las leyes propias del campo económico² en los principios rectores no sólo de la esfera pública (el lugar de la sociedad civil en términos habermasianos), sino de la vida política.

Analizar estas transformaciones discursivas requiere entonces comenzar por la gramática de producción de esa *razón de mercado* que en su hegemonía noventista subordinó a su lógica la *razón de estado*.

Sin embargo, definir el discurso económico no resulta muy simple. Por una parte, si los límites de todo campo son imprecisos y sólo pueden inferirse de los *efectos de campo* (Bourdieu y Wacquant 1995:67); el económico, al igual que el político, resulta coextensivo con el conjunto de la vida social. A la vez, si pretendiéramos aplicar a la definición del discurso económico la determinación situacional que Charaudeau plantea para el discurso político (*Ce n'est donc pas le discours qui est politique mais la situation de communication qui le rend politique* (2005:30)), terminaríamos quizás por concluir que *todo es economía*, dada la

diseminación de las prácticas económicas en la vida cotidiana y las construcciones simbólicas que producen los diversos agentes sociales. La definición, entonces, ha de correr por la vía de las restricciones. Entiendo por discurso económico toda construcción simbólica que tematice la producción y circulación de la riqueza en términos macrosociales, fundada en *pretensiones de saber*; es decir, emanada del campo restringido de la economía (donde el capital específico define a los participantes legítimos).

Aunque operativa, esta simplificación debe ser relativizada, dada la complejidad del campo. En efecto, la producción discursiva mediatizada revela una superposición de órdenes interrelacionados que se definen por sus funciones y por las posiciones con respecto a la producción de riqueza. Por una parte, podemos distinguir los sectores de la actividad económica “real”; cuyos voceros en muchos casos pertenecen al escalafón gerencial (es decir, expertos que aplican saberes económicos a emprendimientos privados). Por otra, existe un orden de expertos munidos de mayores capitales simbólicos: los diseñadores de políticas económicas en el ámbito nacional o internacional (i.e., en la función pública o en los organismos multinacionales) y los formadores de opinión especializada (fundaciones y centros de estudios económicos, consultoras). Finalmente y como llenando los intersticios en una función falazmente subalterna, están los publicistas especializados, verdaderos artífices de las condiciones doxológicas de recepción de los discursos emanados de las otras instancias.

Grosso modo, podría decirse que estos sectores discursivos encarnan las prácticas económicas, la economía política y la mediatización de la economía. Conviene sin embargo desechar de entrada toda idea de compartimentos estancos (muchos agentes mudan de un rol a otro o los sostienen simultáneamente) o de un orden jerárquico preestablecido e inmóvil. Contencioso como todos los campos, el equilibrio de poder es siempre provisorio y está en relación con las condiciones históricas: las políticas del Estado y el orden económico mundial. Lo que esta distinción analítica permite observar, en todo caso, es la incidencia de los intelectuales orgánicos, en un sentido muy gramsciano, en todos los niveles de

producción discursiva. La novedad de los 90, precisamente, consiste en la visibilidad de estos enunciadores en los lugares más expectables de la vida nacional: como ha señalado Oscar Terán (2002:35), “al compás del descentramiento de la política y del predominio del mercado, el intelectual hegemónico resultó el economista”.

La hegemonía neoliberal comportará así una reestructuración radical de la topología del *discurso social*³, posicionando al economista en el centro del canon discursivo, en el *lugar de* (producción de) *la verdad*, operación fundada en la pretendida científicidad /racionalidad del número y en la legalidad “natural” del mercado. Si la condición de discurso verdadero (por cuanto racional), constituye siempre un presupuesto de los discursos económicos -algo que va de suyo y no requiere ser explicitado-, en el discurso de los economistas neoliberales la “verdad” del mercado adquiere un valor absoluto y sustenta la pretensión de competencia de los enunciadores para emitir juicios o predicciones y, sobre todo, para prescribir las fórmulas que deben regir las políticas del Estado, enunciados en los que la coincidencia perfecta de las modalidades deóntica y alética (obligación y necesidad) no deja resquicios para la diferencia.

No sorprende entonces que cuando la fantasía neoliberal sea “atravesada” (en el sentido de Žižek (1992:173 y ss.), muestre la falla que la constituye), las críticas se centren, precisamente, en los saberes que son el capital simbólico de los economistas.

En el campo económico, a su vez, la pérdida de aceptabilidad del discurso del mercado exaspera los componentes polémicos que normalmente el discurso tecnocrático oculta. Esto redundará en tres cuestiones que paradójicamente, ponen de relevancia la impoliticidad del discurso económico: la construcción simbólica de la crisis, el debate en torno a la definición del Estado, la politización del dispositivo de enunciación.

Verón (1985) señala muy agudamente que el tecnócrata “*parece haber encontrado en la gestión de la crisis mucho más que en la del crecimiento su legitimidad definitiva*”. Esto se compece con la concepción del tiempo implícita

en el discurso neoliberal, una temporalidad ajena al tiempo histórico lineal (y, por lo tanto también a los procesos) que articulan a la comunidad política. La crisis, con la exasperación de lo actual, es compatible con un discurso donde sólo hay presente (lugar de luchas, decisiones y oportunidades) y, en todo caso, un futuro de posibilidades abiertas, (lugar de la especulación y el cálculo), pero no un pasado que permita explicar la coyuntura actual. La lectura neoliberal del presente es normalmente aporética, ya que se funda en el estado de la cuestión. La inminencia del default, por ejemplo, se considera un efecto de la incapacidad de *renegociar* la deuda externa, sin ninguna reflexión sobre el proceso y las condiciones del endeudamiento. Esta irrelevancia del pasado hace que, cuando se pretende “historizar” las causas con fines manipulatorios, la argumentación proceda mediante *operadores de interpretación*, sintagmas nominales que, según Verón (1987:19), suponen “*un efecto inmediato de inteligibilidad*”, como “la hiperinflación”, “décadas de demagogia”, etc.

En relación con la crisis, el hipostasiamiento del presente justifica además el trastocamiento de normas que rigen la vida social, bajo el imperio de la obligación/necesidad. En términos de los economistas, “se hace lo que hay que hacer”, el problema es determinar al destinatario de ese hacer. Aunque los economistas recurren generalmente al metacolectivo “país”, se trata de una noción sesgada por la “teoría del derrame”, que hace depender la suerte del conjunto de la población de los avatares del poder económico. Los dichos relativos a la instauración del corralito financiero -una medida que contraría la ley de intangibilidad de los depósitos- son ilustrativos. Aunque Cavallo, desde la función pública intenta una justificación por el interés de los ahorristas, los otros economistas, que desde la crítica avalan la medida, dejan en claro que la preservación del país empieza por la preservación del sistema financiero.

[...] “No hay nada decidido, pero todo lo que hagamos será para preservar los ahorros y la convertibilidad, para preservar el uno a uno. La gente no va a tener ningún problema para los pagos que tenga que hacer”, dijo anoche Domingo Cavallo a través de un comunicado (“Congelarían los depósitos a plazo fijo”, LVI 01/12/01: A4)

Por su parte, el economista Manuel Solanet afirmó que las medidas constituyen “un retorno al control de cambio y eso es muy lamentable”, aunque admitió que “había que hacer algo” porque si no, en dos días “los bancos se quedaban sin dinero y era un crac absoluto” (“Por ahora las medidas generaron críticas y pronósticos pesimistas”, LMC 03/12/01: 6).

“Si no se tomaban estas medidas, el lunes habrían caído algunos bancos y se hubieran ‘pisado’ todos los depósitos” y “una sola chispa hubiera provocado una crisis terminal.” “Es lamentable, pero no había otra” [R. Alemann] (“Era imprescindible que tomaran medidas”, LMC 03/12/01: 6).

Estos enunciados tiene la virtud de demostrar los límites de interpretación de una noción cara al discurso neoliberal, la de *seguridad jurídica*, dada la suerte de *legalidad* que presupone. Una legalidad que poco tiene que ver con la noción abstracta de justicia y de igualdad ante la ley que funda el contrato social, y que parece más bien hundir sus raíces en un hobbesiano “estado de naturaleza”.

La asimetría radical que este discurso naturaliza se reduplica, cono es de esperar, en el dispositivo de enunciación. “*Palabra desnuda, precisa, formalizada, desprovista de todo colectivo de identificación*”, dice Verón en 1985. Yo no estoy tan segura, pero puede tratarse de que, a comienzos del siglo XXI, las condiciones de recepción del discurso neoliberal se han modificado, su poder totalizante está en retracción, y parece claro que todo discurso tecnocrático económico presupone un enunciatario cómplice, un verdadero prodestinatario tanto en un sentido neocorporativo (la pertenencia a grupos de interés) como en el de compartir un *saber* que excluye al común de los ciudadanos.

Cuando se construye un destinatario más general es desde esta asimetría: recetas, fórmulas tranquilizadoras o, por el contrario: manipulación por el temor. Es notable, por ejemplo, que cuando los publicistas neoliberales se incluyen en un *nosotros de máxima extensión (nosotros los argentinos)*, lo hacen para descalificar, generalmente según parámetros culturales y no políticos, esa identificación.

Como sujeto de los enunciados, la construcción del *socius* es demográfica. Los números (objeto siempre del cálculo y la verdad matemática) permiten sortear los efectos colaterales de la concentración de la riqueza y la especulación financiera. Esta mirada aséptica y “realista” sobre las multitudes y los “hombres ordinarios” adquiere, sin embargo, matices agónicos ante los colectivos sociales (ya se trate de partidos políticos, sindicatos o movimientos sociales).

En el período que nos ocupa, el discurso neoliberal construye inequívocamente como adversaria a la clase política, sobre todo a aquellos sectores que conciben otros roles y funciones del Estado que no sean meramente aceptar los engranajes jurídicos y subsidiadores de la actividad económica y financiera. A menudo, esto se funda en la axiologización clásica de una isotopía que opone *economía* / política, *saber*/ no saber, *racional*/irracional:

Periodista: ¿Cómo vivió las disputas entre Raúl Alfonsín y Domingo Cavallo?

Roberto Alemann: Esa discusión es como la del sexo de los ángeles. Directamente no tiene que existir. ¿Cómo Alfonsín puede ser tenido en cuenta en un debate económico en contra de Cavallo? La última propuesta económica que hizo es suficiente prueba (“¿Cuándo Alfonsín se dará cuenta del daño que hace?” [Declaraciones de Roberto Alemann], LMC 05/09/01:8).

Sin embargo, la construcción simbólica de la clase política muchas veces se traduce en la figura del *chivo expiatorio* “cargado con todo lo que era ‘malo’” (Deleuze y Guattari 1987:116) en el Estado social. La reversibilidad de esta operación - todo lo malo de la política (corrupción, clientelismo) también es puesto en la cuenta del Estado- es indicial de la relación de extrañeza, de *ajenidad* que este discurso económico sostiene con lo político, es decir, en términos de Rosanvallon (2003:15, 20), con todo aquello que constituye a la *comunidad política*:

[...] El país tiene un tumor maligno, pero por suerte está encapsulado. Está alojado en el Estado. Un Estado sobredimensionado e ineficiente, con alta corrupción. Se ha discutido mucho sobre qué hacer para reformar el Estado.

En primer lugar se debería convocar a los auténticos representantes de la dirigencia para un acuerdo que defina objetivos y políticas para crecer.

Esto no lo puede plantear en soledad la clase política [...] (Héctor Paglia, Director ejecutivo de Fundación Mediterránea, “Hay un tumor encapsulado”, LVI 07/12/01:A6).

Como se observará, ni el estatuto dóxico de los efectos del modelo para diciembre de 2001 impide que los economistas neoliberales sigan sosteniendo una concepción del Estado como mal inevitable, que sin embargo, las “verdaderas dirigencias” aspiran a conducir. El carácter marcadamente agónico de su construcción simbólica del Estado da cuenta de la militante voluntad de aniquilar los rasgos residuales, las persistencias, de eso que Cavarozzi (1996) dio en llamar *la matriz estadocéntrica*⁴. Contra toda prueba, estos sectores seguirán insistiendo monolíticamente con las recetas ultraliberales: más ajuste del Estado, reducción del gasto político y administrativo y social. Notablemente, su único gesto de solidaridad con el resto de la sociedad civil es el clamor por la *redistribución del gasto*; es decir por la instauración de un sistema contributivo más regresivo:

P.: ¿Qué le recomendaría [a Armando Caro Figueroa, designado en el AFIP]?

R.A.: Que por primera vez deje de embestir contra los mismos 2.500 contribuyentes que siempre pagan. Incluso en el último acuerdo con el FMI se cayó en lo mismo. Fiscalizar a esas 2500 personas y empresas que siempre son perseguidas y que siempre son sospechadas de evadir. En la Argentina la evasión está concentrada en 7 millones de personas que tienen empleo en negro, monotributistas que no pagan o declaran menos, amas de casa que trabajan normalmente y empresas, no siempre grandes que no liquidan bien sus impuestos (Declaraciones de Roberto Alemann, “¿Cuándo Alfonsín se dará cuenta del daño que hace?”, LMC 05/09/01:8).

Las estadísticas oficiales dicen que un 50 por ciento de lo imponible se evade, llevando a que los empresarios que contribuyen, deban soportar por todos aquellos que no pagan. Existe de parte del Estado un sistema anacrónico y obsoleto para cobrar los impuestos, siendo que esto debería responder a la capacidad de tributación del pueblo argentino. Y para que haya eficiencia, hace falta dotarse de un buen grupo de asesores... (Gerardo Juárez, presidente de la Unión Industrial de Córdoba,

“Juárez: Las empresas que continúan en pie ya tienen los deberes hechos” LMC 03/09/01: 6)

Aunque economistas y empresarios coincidan en recordar a la sociedad a la hora de distribuir la carga tributaria, la crisis de la hegemonía discursiva neoliberal es finalmente atestiguada por la aparición de un contradiscurso que da cuenta de los enfrentamientos en el interior mismo del campo. En efecto, durante su auge noventista, el discurso de mercado articuló en torno al *point de capiton*⁵ “globalización”, todo un sistema simbólico que hizo posible la desnacionalización de la industria, de la actividad económica, y hasta de la moneda. Los efectos desterritorializadores de la convertibilidad pueden rastrearse no sólo en la pérdida de soberanía del Estado, que ha renunciado a la regulación del cambio, sino en el imaginario colectivo (cf. Sidicaro 2002:176-7). Para 2001, sin embargo, un *crescendo* de críticas provenientes fundamentalmente de los sectores empresariales (los sectores de la economía “real”) proclama el agotamiento del “modelo” y pone en cuestión -su rasgo más subversivo- la hegemonía cognitiva de los economistas, su lugar como productores de verdad:

La Federación Agraria y Coninagro se ubicaron esta semana en una posición beligerante, apoyaron el paro que realizaron ayer las centrales obreras, mientras advirtieron sobre “la incoherencia y el desorden” en el entramado de “medidas aisladas y contradictorias” y un modelo al que consideran agotado (“Freno en el plan de competitividad”, LVI 14/12/01, La voz del Campo: 2).

Terragno volvió a cuestionar la gestión del ministro de Economía, Domingo Cavallo, al sostener que los países importantes confían sus economías a empresarios o políticos visionarios no a académicos”, a la vez que insistió en la necesidad de reprogramar consensuadamente la deuda externa (“El radicalismo vuelve a tomar distancia del gobierno nacional”, HDC 05/09/01:3)6.

El dirigente industrial resaltó que “entre nuestras costumbres políticas está el creer que estas coyunturas económicas deben definirla sólo los economistas, negando con ello la participación de otros sectores igualmente importantes” [...] (“Piden imitar modelo de defensa brasileño”, LMC 03/09/01:7)

La ortodoxia de mercado tiene así que enfrentar adversarios internos que, sin retractarse del achicamiento del Estado, reivindican su territorialidad aduanera y monetaria:

En la puerta de la Catedral, el Grupo Productivo distribuyó boletines donde pedía la renegociación de la deuda externa, plena vigencia del déficit cero en los tres niveles del Estado y una baja sustancial del gasto político.

En ese folleto impreso en celeste y blanco, con una Bandera argentina en su encabezado, también se expresó el rechazo a la dolarización y se pidió la implantación de aranceles a las importaciones y reembolsos a las exportaciones. (“Sin certezas sobre el futuro, el Grupo Productivo rogó por una recuperación”, LVI 20/12/01: A 8)

Sin hacer juicio sobre la sinceridad de este reverdecido patriotismo (ya lo dijo Todorov (1995:60), para una historia de las ideologías [de los discursos sociales] no es relevante que un autor se equivoque o mienta, sino que haya confiado en la aceptabilidad de su discurso), la recuperación de las fronteras territoriales, inequívocamente señalada por el recurso a los símbolos nacionales, es un rasgo que este discurso comparte con otras manifestaciones de distintos campos, incluido el de la protesta social, y en ese sentido es indicial de una reconfiguración del canon discursivo que presupone un equilibrio diferente entre política y economía.

Fuentes periodísticas:

La Voz del Interior (LVI)

La Mañana de Córdoba (LMC)

BIBLIOGRAFÍA

Angenot, M. (1989): *1889 Un état du discours social*. Québec, Le Préambule.

Bourdieu, P. (2001): *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires, Manantial.

Bourdieu, P. y L. J. D. Wacquant (1995): *Respuestas por una antropología reflexiva*. México, Grijalbo.

Cavarozzi, M. (1996): *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires, Ariel.

Charaudeau, P. (2005) : *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. París, Vuibert.

Deleuze, G. y F. Guattari (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Rosanvallon, P. (2003): *Para una historia conceptual de lo político*. Buenos Aires, FCE.

Sidicaro, R. (2002): *Los tres peronismos*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Terán, O. (2002): “Intelectuales y política en Argentina” en *Le Monde Diplomatique*, noviembre de 2002, pp.34-35

Todorov, T. (1995): *La conquista de América. El problema del otro* [1982] Trad. F. Botton Burlá. México, Siglo XXI Ed.

Verón, E. (1985) “El discurso tecnocrático”, fragmentos tomados de *Le corps du president*, Ivry sùr Seine, Mimeo. Traducción de la cátedra de «Cultura y lenguajes políticos». Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

----- (1987) “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política” en Verón, E. y otros: *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Hachette, Bs. As., pp.12- 26.

Žižek, S. (1992): *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI.

NOTAS

* El corpus de este trabajo está integrado por discursos mediatizados por la prensa gráfica de Córdoba entre septiembre de 2001 y abril de 2002

¹ No hace falta buscar demasiado lejos, basta considerar la jerga empresarial que ha invadido y reformulado la vida universitaria (control de gestión, gerente de programa, etc.).

² Según Bourdieu (2001:20), la economía clásica tuvo que operar un corte social y una abstracción práctica para construir el campo económico como “un universo separado”, sometido a sus propias leyes (“el cálculo interesado y la competencia sin límites”).

³ Entendido en un sentido angnotiano (1989), no sólo como todo lo que se dice, se escribe o se mediatiza en una sociedad, sino como una *hegemonía discursiva*, un conjunto de dispositivos que regulan lo enunciable en un estado de discurso.

⁴ Un Estado intervencionista en la economía, en la producción, en los servicios públicos, que sustenta la soberanía política en la propiedad y control estatal de los recursos estratégicos; un Estado garantizador de los derechos sociales, que cumple un rol arbitral en las relaciones empleadores / empleados.

⁵ Žižek (1992:125-6) utiliza esta noción lacaniana para designar el “punto nodal” (el significante vacío) que articula y da sentido a una red significativa y que opera también como punto de inserción de la subjetivación.

⁶ Terragno es una figura pública encabalgada entre los campos político y empresarial, y se inscribe, a mi entender, en una tendencia global de la era neoliberal: la aspiración de los agentes económicos (economistas, empresarios) al ejercicio *directo* del poder político. Esta tendencia, que en Italia puso en el gobierno al empresario Berlusconi, en Argentina ha dado lugar a diversas candidaturas presidenciales de economistas (Cavallo, López Murphy, Lavagna).

RECORRIDOS POR EL UMBRAL: UNA CRÓNICA DE LA EXPERIENCIA-TALLER CON INGRESANTES DE LETRAS

Mariel Bertoni

marielazucena_19@yahoo.com.ar

Rocío Fernández Brizuela

kuria546@hotmail.com

Proyecto de Investigación: Experiencias de Escritura en los Umbrales
Académicos

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Umbral – continuidad/discontinuidad – traducción semiótica – aula/taller –
lectoescritura – consciencia crítica

Resumen

El taller llevado a cabo, en el marco del proyecto, permite un acercamiento al estudiante de Letras - distinto a las relaciones comunes entre el profesor y el alumno -, el cual favorece la percepción y el diagnóstico de las dificultades más recurrentes en las prácticas de escritura y oralidad académicas.

Este trabajo hace hincapié en el ingreso a la carrera, ya que tal evento conlleva ruptura y discontinuidad con respecto a los hábitos comunicativos cotidianos y significa reordenamiento de códigos y sentidos, en función del deseo de inserción y permanencia en la nueva semiósfera académica. En este proceso, las nociones de fronteras, identidades y relaciones contractuales tienen especial relevancia. La experiencia y la vivencia del estudiante de Letras, durante este lapso, resultan el espacio crucial en el que es necesario replantear el vínculo del

texto con el contexto, los actores y los escenarios sociales, a fines de consolidar el estatuto de escritor como uno de los objetivos del aprendizaje de esta profesión.

La situación de riesgo de deserción que atraviesa el ingresante, exige pensar modos de transformación de las rutinas durante la estancia en el umbral e iniciar diálogos que construyan y fortalezcan la recepción y producción de discursos con consciencia crítica, con respecto a los ideales de la Universidad y el perfil del estudiante proyectado en los sujetos.

* * *

Primeras exploraciones

El sujeto universitario se encuentra frente a la situación de umbral, transita un rito de pasaje que instituye un momento de cambio, de salida-entrada a nuevos grupos/carreras/rumbos. Retomando el concepto de Van Gennep, refiere Klein:

Las sociedades se caracterizan por su discontinuidad y el rito de pasaje buscaría recomponer el orden social que es puesto en juego después de cada nueva etapa del ciclo biológico del hombre. Todas las sociedades ritualizan y marcan públicamente momentos críticos, de transición, por los que atraviesa el individuo a lo largo de su vida en el seno de una comunidad (Klein; 2007)

De este modo, al analizar la situación particular que atraviesa el sujeto universitario -no solamente de nuestra carrera-, advertimos notables dificultades con la lectoescritura. Éstas resultan paradójicas al momento de referirnos a estudiantes de Letras, ya que pareciera un contrasentido que éstos no puedan alcanzar un nivel de reflexión sobre su propio lenguaje.

Por ello, cabe pensar que el sentido común está acostumbrado a ponderar la escritura en su plano meramente instrumental, como bien explica Alma Bolón (citando a Authier Revuz), con la desacertada propensión a creer que entre la

función referencial y la función metalingüística hay un camino bifurcado cuyas opciones son exclusivas, olvidando la tercera posibilidad de convergencia y acumulación que nos permite la reflexión simultánea acerca de *cómo* se dice lo *que* se dice (Cfr. Bolón; 2002).

Inicio del recorrido

Este espacio comienza a desarrollarse hacia fines del ciclo lectivo 2009 y continúa en proceso de consolidación, a partir de las reflexiones, autocríticas y ajustes que resultan indispensables a medida que avanzamos en las prácticas y ponemos a prueba distintas estrategias de intervención.

De manera general, acerca de las problemáticas puntualizadas y las actividades desarrolladas en los primeros encuentros con los estudiantes, destacamos las siguientes: recuperación y análisis de producciones escritas desaprobadas (interpretación de consignas y correcciones, rescritura y autoevaluación); comprensión del sentido y la importancia del paratexto (análisis de textos de circulación mediática y elaboración de paratextos en producciones propias); revisión de las nociones de coherencia y cohesión (discusión de conceptos y lectura entre pares para identificación de errores en la producción del compañero); reflexión metalingüística y metadiscursiva (ejercicio de la mirada autocrítica, conversación y puesta en común de opiniones acerca de las exigencias del ámbito universitario, reconocimiento de problemas de adecuación, vocabulario impertinente, vicios de oralidad, desatención del espacio de circulación, características de los destinatarios e instancias de recepción); etc.

De esta manera, al concluir esta primera etapa, dimos lugar a los concurrentes quienes pusieron de manifiesto sus apreciaciones acerca de la experiencia, y nos hicieron saber que las actividades realizadas resultaban todavía insuficientes, que aún quedaban temas por abordar y cuestiones para seguir trabajando. Por ello, a partir de la puesta en común de las distintas comisiones con las que cuenta el taller, y en función de las evaluaciones parciales, el equipo de

trabajo que conforma este proyecto decidió reanudar la propuesta durante el ciclo 2010.

Por último, de las reflexiones finales surgidas entre las coordinadoras, insistimos en la ventaja que nos ha significado el trabajo con un grupo reducido, y creemos haber percibido algunos cambios positivos en las prácticas lecto-escritoras de estos alumnos. A propósito de aquéllos que han comenzado el taller pero lo han abandonado, a partir de las conversaciones entabladas con los asistentes, hasta el momento, conjeturamos que la inconstancia y deserción está relacionada con el carácter voluntario y gratuito de este espacio, en el sentido de que la falta de acreditación como requisito ineludible para el cursado de la carrera induce al estudiante a poner en cuestión su valor y optar, en cambio, por destinar este tiempo al estudio de las cátedras calificadas como tal.

Finalmente, de las autocríticas y ajustes en nuestra dinámica de trabajo, destacamos que ésta es una experiencia nueva y difícil de llevar adelante con efectividad y solvencia; pues no se trata de una clase tradicional en la cual contamos con un programa estable, tácticas conocidas y modalidades de evaluación estandarizadas. En este momento, viene al caso la definición de taller que propone Klein al referirse al escritor universitario:

[es un] ámbito en el que se lee, produce y reflexiona sobre los textos propios y los ajenos... no se funda en la exposición que un docente realiza frente a los estudiantes sino en la dinámica interactiva o dialógica entre estudiante y docente... (Ob. Cit.).

Por cierto, durante el desarrollo de cada encuentro, conservamos un margen del pizarrón en blanco destinado a agendar lo que el ingresante logra identificar y expresar como carencia, obstáculo o debilidad. Pero este margen significa para nosotras mucho más que una agenda abierta, ya que también representa la cuota de azar e imprevisibilidad con la que debemos contar toda vez que nos encontramos con estos estudiantes.

Zona de tránsito

De acuerdo con los registros de los encuentros previos, el análisis del corpus de producciones de los estudiantes archivado desde el año pasado y las actividades exploratorias de las competencias lecto-escritoras de los ingresantes presentes, señalamos como impostergables los siguientes temas: ortografía, redacción, adecuación, vocabulario, oralidad, coherencia y cohesión, paratextos, técnicas de estudio, discurso referido, formatos académicos, etc.

Por otra parte, resulta interesante compartir aquí algunas de las reflexiones expresadas por los mismos ingresantes acerca de lo que juzgan problemático a la hora de producir un texto en la Universidad. Por ejemplo, una de las conclusiones a las que ha arribado el grupo, luego de un intercambio de opiniones, puede representarse, en palabras de los estudiantes, “como un triángulo entre *lo que yo quiero, lo que debe ser y lo que al profesor le gusta*”.

De este modo, el diálogo entre los talleristas, nos ha permitido compartir algunas intervenciones que han resultado exitosas, como es el caso de la actividad de escritura espontánea. Por eso, las primeras producciones están compuestas por – además de los trabajos prácticos de cátedra que los ingresantes traen al taller para análisis de errores y autocorrecciones – textos escritos espontáneamente a partir de una propuesta que ponía a prueba la estimulación creativa del discurso contra fáctico. Así, los estudiantes debían identificar un hecho de su trayecto por la carrera en el cual reconocieran una experiencia que quisieran modificar, luego de la pregunta: ¿cómo hubiera sido si...?

A partir de esto, las siguientes actividades estuvieron pensadas en base a este material. El uso del seudónimo y la lectura en voz alta fueron el primer paso para un reconocimiento sin culpa de los errores y la puesta en marcha de estrategias de rescritura y optimización del texto; en esta ocasión, focalizando en el paratexto y la importancia de los elementos paratextuales en la construcción del sentido.

De acuerdo con los temas subrayados en los apuntes del diagnóstico, preparamos otra actividad de producción, esta vez, tentando establecer un puente

entre el placer literario y la lecto-escritura académica, buscando solidaridad entre la función poética y la función metalingüística. En este punto, cabe aclarar que cada reunión se planifica acorde al proceso y a lo que la experiencia pone en escena, ya que las cuestiones de lírica fueron traídas al aula por algunos estudiantes que cursan las Literaturas del segundo año de la carrera (que aún consideramos umbral de ingreso), lo cual intentamos articular con los problemas de silabeo y acentuación señalados por todos los ingresantes dentro de las falencias generales de ortografía.

Además, hay que decir que la continuidad de los encuentros semanales ha ido facilitando el diálogo entre los ingresantes y las coordinadoras, y notamos que es posible crear y sostener un clima de trabajo cooperativo y ameno. De todos modos, el taller se encuentra en pleno desarrollo y estas observaciones son, por supuesto, parciales y provisionarias.

Proyecciones

En lugar de conclusiones preferimos mencionar propósitos, ya que estos comentarios todavía no superan la categoría del simple relato de experiencia y aún nos encontramos configurando el marco teórico y los fundamentos prácticos de este proyecto que está destinado principalmente al ingresante que transita con turbulencias el umbral académico.

Dicho esto, centramos nuestro interés en esa importante franja de la población universitaria que no logra atravesar con éxito el primer año y acaba por traducirse en cifras numéricas que exponen los niveles de deserción en nuestra carrera.

Respecto de este problema, creemos que es necesario iniciar la reflexión desde el lugar que propone Emilia Ferreiro cuando expresa:

Durante décadas hemos escuchado expresiones tales como *lucha contra el analfabetismo*, lenguaje militar que caracteriza, además, a quienes son rechazados por el sistema escolar como *desertores*. Este lenguaje militar sugiere un enemigo a vencer, y el desliz desde el abstracto

analfabetismo hacia el concreto *individuo analfabeto*
como enemigo visible es casi inevitable...(Ferreiro; 2001)

De esta manera, ponemos el acento en esta idea de desliz hacia el concreto individuo, pues pretendemos un análisis de los textos representativos del umbral de ingreso, planteado en términos de discurso, esto quiere decir considerando al sujeto de la escritura inscripto en la dinámica de nuestra particular semiosfera académica.

A partir de esto, advertimos que es posible hallar nuevos modos de intervención, crear situaciones de aprendizaje que resistan a los hábitos comunicativos cada vez más despersonalizados de la esfera universitaria e iniciar la búsqueda del sentido de lo escrito por uno para otro con probabilidades de retroalimentación constructiva.

Sin dudas, se torna imperante revisar los contratos pedagógicos en el ámbito de la Facultad, ya que al resguardar ésta los códigos de socialización pertinentes a las organizaciones centrales, estructurantes y vinculadas al espacio de la norma, instituye el diálogo asimétrico y todos los faltantes en la comunicación que esto genera. Más aún, en el campo académico es común ver prácticas cada vez más afianzadas dirigidas a la cristalización del texto en modalidades del discurso que excluyen al sujeto de la enunciación y favorecen, como dice Pêcheux, un sujeto del enunciado que emula al fantasma sistémico del lenguaje de la ciencia, con el cual cimentamos los efectos de certeza, coherencia y estabilidad del saber formalizado (Cfr. Pêcheux; 1990).

Sin embargo, como bien explica Bolón (citando a Benveniste), “el lenguaje no ocupa... la misma posición de exterioridad que ocupan, con respecto a su usuario, un martillo o una computadora... Interior y exterior al individuo, el lenguaje lo rodea y lo habita” (Ob. Cit.). Por ello, reconocer que la materialidad perceptible de lo dicho conlleva una palabra que proviene de un yo y está destinada a un tú, significa asumir un discurso situado donde los ruidos en el

círculo son responsabilidad de ambas partes y donde la primacía de los desaciertos debe incumbirnos e implicarnos a todos.

BIBLIOGRAFÍA

Bolón, A. (2002): *Pobres palabras. El olvido del lenguaje. Ensayos discursivos sobre el decir*. Montevideo, Universidad de la República.

Ferreiro, E. (2001): *Pasado y presente de los verbos “leer y escribir”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Klein, I. (2007): *El taller del escritor universitario*. Buenos Aires, Prometeo.

Pêcheux, M. (1990): *O discurso. Estructura ou Acontecimento*. Campinas, Pontes Editores.

RELATO Y FRONTERA: MATICES NARRATIVOS EN LOS BORDES

Froilán Fernández

difusus@gmail.com

Proyecto de investigación: Narraciones de frontera. Las formas del relato en la cotidianeidad del límite misionero

Directora: Dra. Ana Camblong.

UNaM – CONICET

Palabras clave

Relato – Vida cotidiana – Experiencia – Pertenencias semióticas – Semiosis fronteriza.

Resumen

Teniendo en cuenta las características de la narración y su estrecha relación con las *experiencias* de la vida cotidiana, podemos considerar que el relato es una práctica y un dispositivo primordial en la vida diaria de la *frontera* geopolítica, cultural y semiótica que transitamos en Misiones. En los relatos de la vida cotidiana que oímos, leemos y hacemos, la *fronteridad* emerge como un universo de valores heterogéneos y contradictorios. La voz de los que transitan la frontera es retomada por el discurso de los medios masivos de comunicación, la palabra de las instituciones oficiales -en especial la escuela- y los discursos académicos, literarios y artísticos, para construir su propia trama narrativa sobre la frontera, como una cadena de valores semióticos que habita espacios plagados de sentidos antagónicos, donde resuenan la memoria histórica y los estereotipos culturales pero también emergen las voces que resaltan el carácter arbitrario e histórico de la construcción fronteriza, poniendo en escena la continuidad semiótica y existencial de vivir en la frontera a partir del rescate de mestizajes,

hibridaciones y mixturas culturales como prácticas políticas cotidianas de la disidencia y la supervivencia.

Enfatizamos el *multiacentuado* relato de la vida cotidiana en la frontera, narración que despliega un modo de vivir en el límite, configurado por pasajes y comercios semióticos y lingüísticos. La narración cotidiana configura la experiencia del límite como continuidad y quiebre; estamos hablando entonces de un doble juego: la representación de la frontera a través de la producción discursiva de la práctica narrativa y la propia fronteridad de los relatos de la vida cotidiana en el límite.

* * *

Vamos a merodear en los alrededores de
la cuestión. Como contrabandistas.

Jacques Derrida

1.

Uno de los gestos inaugurales de la experiencia humana se configura en la organización primaria del espacio: como somos animales territoriales, amueblamos el mundo de signos que, análogamente, traducen la espacialidad de nuestro pensamiento al lenguaje. Las metáforas espaciales instaladas en el lenguaje, describen e interpretan la experiencia cotidiana: el mapa nos convoca y la mensura nos (in)viste. A nosotros y al mundo.

Como los caprichos del poder son extravagantes y sus designios escrutables, los mapeos y las cartografías suponen una dinámica que involucra prácticas políticas con repercusiones en la vida cotidiana: como los diagramas o las hojas de ruta, los mapas dibujan el territorio con sus habitantes, lenguajes y discursos; simultáneamente, esas prácticas cotidianas que reiteran y traman hábitos, resquebrajan las determinaciones habilitando posibles contingencias y sutiles cambios. Si nos ponemos aún más semióticos, podemos arriesgar que las

cartografías no sólo se dibujan sino también se escriben y hablan: el trazo de la palabra, como diría el prolijo Wittgenstein, hace mundo.

Nuevamente la inerte metáfora del mapa y sus derivados, pensaran aquí ustedes, esas palabrejas (cartografía, territorio, des-territorialización) que empiezan a pulular en el texto involucrando las más diversas prácticas e impensados lenguajes. A pesar de la insistencia, esa repetición da cuenta de la importancia del espacio en la organización primaria de la cultura: la marca territorial se presenta como eje sintético y explosivo de la todoposibilidad perceptiva y el *nomos* lingüístico: no es tan fácil librarse de ese gesto ancestral de apropiación y límite, ni tan baladí recurrir una vez más a la cartografía como un modelo explicativo de las experiencias cotidianas. El *hallarse-mismo* nos conmina y nos conmueve como ley (hábito) de/los sentido(s): sentirse en casa, sentirse como en casa, sentirse como sapo de otro pozo, estar fuera de lugar, son algunas de las frases que indican, en nuestro dialecto, la sutil presencia de la espacialidad. Hablamos del espacio como un lenguaje pero también como una metáfora inscripta en la palabra, como un desplazamiento que en los discursos habilita la heterogeneidad del sentido y que en la vida cotidiana, infinitesimalmente metafórica, fija y desplaza la significación.

De este modo, uno de los correlatos propiciados por este desplazamiento metafórico asocia lo cartográfico con lo narrativo: como el cartógrafo, el narrador dispone un recorrido, un itinerario de peripecias infinitas. La larga tradición del pensamiento sobre el relato no se ha cansado de señalar la conjunción de las variables del tiempo y el espacio en la narración, de tal modo que con Bajtín (y su analogía de la física) resaltamos la categoría de cronotopo como síntesis material, en la novela, de esas variables. Aún cuando la monumental obra de Ricoeur privilegió la articulación tiempo-relato como eje seminal de la identidad narrativa, lo espacial, con sus implicancias comunitarias y políticas, pero también ontológicas y epistemológicas, late en el corazón de toda práctica narrativa.

La articulación entre relato y mapa opera sobre los territorios: la dimensión geopolítica del espacio se encuentra determinada, por un lado, por el

gesto cartográfico que diagrama y dibuja, mensura y exhibe; por otra parte, el mapeo narrativo involucra una dimensión discursiva a esas disposiciones cartográficas: donde el mapa exhibe, el relato despliega una miríada heterogénea de posibilidades semióticas, pero también se constituye como una “arena de luchas” o un “teatro de operaciones” donde la redes tentaculares del poder propician fijaciones y demarcaciones que determinen pertenencias históricas. Donde el mapa, al menos en su versión moderna, promueve una representación abstracta que fija posiciones concretas, los relatos celebran la movilidad y el desplazamiento, narran recorridos y hacen el espacio: “todo relato, escribe Michel De Certeau, es un relato de viaje, una práctica del espacio”. Debido a esta dimensión que entrelaza el tiempo y el espacio, los relatos se vuelven relevantes en las prácticas de la vida cotidiana, produciendo una geografía de acciones que ordenan y configuran el mundo. En su intensa relación con los espacios donde la vida diaria sucede, la narración deja de ser un mero suplemento para volverse experiencia constitutiva y “organizar los andares” humanos: los relatos “hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan”. El espacio, articulado con las configuraciones narrativas que lo instalan como recorrido y tensión, carece de esa estabilidad de lo “propio” que los lugares poseen, esa pertinencia unívoca que nos exige no estar fuera de lugar. En cierto aspecto, narración y espacio, constituyen prácticas antropológicas heteróclitas que celebran las pertenencias culturales, poniendo en relieve todas las fricciones, los conflictos y las proximidades contractuales que las atraviesan. Tanto en el espacio que se cartografía como en el relato que se cuenta, lo propio abandona el nicho del yo y se refugia en la pluralidad del nosotros, configuración de una compleja experiencia compartida donde el animal territorial y el narrativo (el autobiográfico, diría Derrida) se fusionan.

De este modo, los relatos configuran experiencias donde brillan los saberes, los valores y los hábitos comunitarios, donde resuenan horizontes epistémicos y axiológicos que resaltan su importancia *interpretante* como dispositivo semiótico de la cultura. Walter Benjamin insiste en el papel elemental

del relato en la configuración de la vida cotidiana, y en el lazo sólido pero al mismo tiempo móvil de experiencia y relato. La experticia del narrador, explica, reside en ejecutar la peripecia de desplazarse por el mundo como un equilibrista. Como un baqueano, el narrador lee las marcas del territorio constituido por la experiencia colectiva, donde se mueve a paso firme sin dejar de ignorar las contingencias que la propia experiencia puede imponer. No obstante, ni siquiera la mayor de todas las contingencias, la muerte, esa experiencia ineludible que tiene el hombre, y que acaso confirma su irreductible condición fuera del lenguaje, le pone límites a la praxis narrativa: donde el hilo de una experiencia individual se agota, el horizonte colectivo constituye un abrevadero que propicia la continuidad narrativa.

En tanto configuración de un espacio donde las acciones suceden y se legitiman, el relato dispone límites que exhiben su carácter discreto. Esta dinámica despliega un doble movimiento: por una parte, narrar implica imponer una serie de distribuciones que recortan territorialmente el mundo narrativo; por otro lado, esa capacidad del relato consistente en describir una delimitación demuestra una poderosa y sustancial fuerza performativa. De esta manera, el relato insiste en levantar fronteras y multiplicar límites. Paradójicamente, esa insistencia no ciñe la narración a un horizonte de fijaciones definitivas: las fronteras se levantan en términos de interacción entre personajes que se reparten o asignan lugares, predicados y movimientos. El trazo limítrofe se emplaza en la encrucijada de las apropiaciones y los desplazamientos que los actantes de una narración van desarrollando. En el encuentro, emerge, como estancia¹, la distinción que indica pertenencias: “Paradoja de la frontera: creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y la desunión son indisociables. De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir: ¿nadie?” (De Certeau, 1996: 139). La paradoja nos pone, una vez más, en la encrucijada: ¿La frontera se tiene o se comparte? Allí, en el límite, donde el sentido como propiedad se desvanece, ¿se levanta la experiencia comunitaria?

¿Existe una continuidad del borde, del límite, de aquello que se constituye en la comunidad de la experiencia, transitoria y dinámica, de la frontera? Problema teórico pero también práctico, eminentemente cotidiano para nosotros, enunciadores fronterizos, la pertenencia del borde se escurre entre los dedos de la política divisoria:

Nuestra insistencia en la dinámica paradojal considera que la “estancia fronteriza” encarna el continuo de la simultaneidad de confines ciertos, precisos, inexcusables, cuya incidencia incorpora la discontinuidad y la pertinencia de ambos términos contradictorios. Una continuidad contradictoria. Estar y no-estar configura la estancia del universo fronterizo. No tan sólo un espacio entre, no tan sólo una mezcla que gesta otra cosa, sino una perpetua dinámica paradójica que sin abolir la contradicción la sostiene, la reproduce, la potencia y la convierte en continuidad (...) Existe, pues, una tribu que habita en la aporía de la continuidad (Camblong, 2009, 128)

La articulación de dos opuestos que se complementan, la condición paradójica del límite como dispositivo semiótico que incentiva la maquinaria dialógica de la cultura, ponen en evidencia a través del relato, esa condición histórica y por lo tanto contingente de la frontera. Configuración cultural, contradictoria y aporética, la frontera, en el relato-experiencia, señala un límite y, al mismo tiempo, convida al pasaje y la transgresión: cuando el relato *está en la frontera*, cuando se configura como una instancia de pasaje y de contacto, cuando traduce con el esfuerzo y con el aplomo resistente que sacude las sustancias y las formas, demostrando que las identidades no pueden fijarse eternamente, el relato se sale de la norma y transgrede las leyes de lo políticamente correcto. Ese es el puente sobre el límite, sobre el río, el salto del muro: la fuerza performativa de la narración que levanta la empalizada y construye el espacio de los intervalos y los intercambios, tensos, friccionados y conflictivos de la conversación paradójica. En este sentido, el relato convierte “a la frontera en travesía y al río en puente”, narrando inversiones y desplazamientos. ¿Cómo se narra la fronteridad? ¿De qué manera se la representa? ¿Qué mecanismos de la transgresión, solapados o explícitos, aparecen en los relatos que toman la vida en el límite como materia

narrativa? ¿Cómo se constituyen los lugares comunes de la apropiación fronteriza en el relato (el “ser” en/de la frontera) y de qué manera se transgreden para instalar la pertenencia contingente del estar? Si la política dispone y la geografía ejecuta, el relato, creemos, desnaturaliza, enfatizando aquella frase derridiana: después de todo, de una frontera políticamente impuesta, se hace, por definición, poco caso.

2.

Si algo manifiesta la dinámica de la vida en la frontera, es esa condición heterogénea y multifacética de los discursos que la narran. El flexible arte de estar en los bordes, el ejercicio biopolítico de la resistencia limítrofe con sus pasajes, comercios y contrabandos, la contradictoria y ambigua experiencia de asentir ante la ley (del lenguaje oficial, de la política central, de la economía globalizada...) y, simultáneamente, enrostrarle sus incongruencias e imaginar una trampa intersticial que mine sus fundamentos metafísicos y empíricos, nos señala que la supervivencia semiótica toma las formas más variadas. Estamos asumiendo una posición enunciativa que venimos anunciando desde el inicio: somos fronterizos, habitamos la frontera con sus contradicciones y sus paradojas; esta confesión nos pasa factura y, el relato, nuestro relato, no sale indemne. Si el relato oficial del estado propició, con sutilezas o groserías, una identidad homogénea y apriorística, las plurales y movedizas arenas de las narrativas que ponen en escena la cotidianeidad de la frontera habitan las paradojas de pertenencias incompletas e infinitas: como las fronteras nos atraviesan (Camblong 2009), sus vicisitudes taladran las certezas homogéneas que los relatos del poder cuentan.

La pluralidad de la narrativa que atraviesa la vida cotidiana fronteriza configura nuestro *locus ubi* como estado transitorio y móvil. Destacamos la pluralidad como un modo de instalar narraciones divergentes y contradictorias, universos de sentidos opuestos y complementarios, en un mestizaje que marca continuidades y rupturas con la memoria del proyecto moderno y el presente de la mundialización. Si la frontera y sus relatos actúan la paradoja, lo hacen a partir de

mecanismos que jaquean la esencia de la mismidad para resaltar configuraciones comunitarias eminentemente aporéticas. La dinámica de la fronteridad a renuncia las leyes que pretenden definir rasgos universales de la discontinuidad limítrofe: “No hay paradoja porque sí, porque existe un lugar llamado frontera donde se crían o proliferan paradojas/aporías como si fuera parte de la flora o el paisaje... Hay historia, hay acontecimiento y hay responsabilidad política en los avatares aporéticos del margen extremo” (Op.cit: 131). El hábitat semiótico de la frontera, su dinámica cotidiana, considera una serie heterogénea de aspectos que emergen en las constelaciones narrativas, en los acervos de una memoria flotante y subterránea que mixtura los discursos oficiales con la palabra provocadora de la calle y el paso. Simultáneamente, el espectro narrativo de la vida cotidiana, que articula la experiencia individual con la vida comunitaria, inviste de sentidos los avatares de ese intenso y a la vez relajado estar en los bordes. Los hábitos, las creencias, los valores semióticos que articulan la palabra en el relato son también el producto móvil de ese infinitesimal dispositivo semiótico. Contra la concepción de una narrativa que en los libros de la Historia, en el unitario diseño educativo de la centralidad y en los remanidos lugares comunes de la discursividad mediática, construyen una identidad finita, los rumores de la vida diaria y sus modalizaciones en otras esferas de la praxis instalan pertenencias móviles, asimétricas y contradictorias², que recuerdan la paradójica definición peirceana del límite: “Trazo una línea. Los puntos forman una serie continua. Si tomo dos puntos de esa línea, que están totalmente juntos, se pueden colocar otros puntos entre ellos. Si no se pudiera hacer, la serie de puntos no sería continua”.

Imaginamos la *semiosis fronteriza* partiendo de la idea del maestro, que involucra el gesto limítrofe dentro de la continuidad: de algún modo, las evidencias de la vida cotidiana, nos muestran relatos de experiencias dinámicas y movimientos constantes, conviviendo con otros que celebran los lugares comunes de las identidades predeterminadas. La propia movilidad, el intercambio y los desplazamientos inherentes a la maquinaria narrativa como praxis cultural, experiencia individual y materia discursiva, configuran e integran la compleja

espacialidad del borde con sus representaciones del espacio y el tiempo. De este modo, el pasaje, la siesta, el trabajo rural, la conversación digresiva o el comercio, pueden emerger como hábitos que escenifican un modo de vivir en el límite: hay una usanza narrativa que presenta la cotidianeidad en la frontera a partir de particulares rituales inscriptos en una tradición, a la vez continua y cambiante. Confirmando o no la *doxa*, los discursos narran un modo de habitar la frontera que recurre a la compleja dinámica del siempre denostado sentido común. Un punto problemático se plantea cuando los discursos que narran la frontera –no hablamos aquí exclusivamente de relatos sino también de otras discursividades que presentan matices narrativos– erosionan esos hábitos para instalar estereotipos que simplifican una semiosis compleja. “El estereotipo, escribió alguna vez Barthes, es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia” (1974-2006: 69). El relato inconsútil de la educación o de la política, en ocasiones, festeja ese lugar común del crisol que se funde en una convivencia armónica donde los conflictos políticos y culturales de la frontera se disuelven en una tradición que remite a la configuración de los estados nacionales y provinciales. Pero también el discurso de la academia crítica y reflexiva puede fundirse con esa tradición, naturalizando los hábitos lingüísticos y culturales de nuestra compleja estancia fronteriza, “esos atolladeros contradictorios que son el pan nuestro de cada día” (Camblong, 2009).

3.

Ejercitando una salida provisoria a estos merodeos dilemáticos, evocamos la figura del *recienvenido*, en tanto emblema de ese narrador que despliega sus relatos-experiencias, cada día, en la continuidad cultural de las fronteras geopolíticas: el reciénvenido se constituye como un arribante, ese que llega para poner en cuestión los signos de la identidad, empezando por la frontera misma

(Derrida: 62-63). También el arribante, o el paracaidista como le decimos aquí, señala las pertencias contradictorias o idealiza el color local como un costumbrista, o como un etnógrafo. De algún modo, a la frontera siempre se arriba; el fronterizo narra las peripecias del recién llegado a la lengua oficial, a las leyes impositivas del comercio global, al artificio histórico de la identidad nacional o regional. Somos arribantes perpetuos, andariegos habitantes de lo continuo en el espacio alegórico de la discontinuidad geopolítica. Así, la narración de la vida cotidiana en la frontera implicará una trama conceptual y un ejercicio complejo, irreverente y paradójico que, como supo afirmar un entrenado lenguaraz del borde, “casi nunca no para” (Zanotti, 2002).

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1974-2006): *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (1984): “El narrador” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona, Planeta-Agostini.

Camblong, A. (2009): “Habitar la frontera” en *deSignis 13. Fronteras* –Teresa Velázquez (coordinadora)-. Buenos Aires, La Crujía: 125-133.

De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.

Derrida, J. (1996-1998): *Aporías. Morir –esperarse (en) los “límites de la verdad”*. Barcelona, Paidós.

Lotman, I. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.

Peirce, Ch. S. (1897-1997): “Falibilismo, continuidad y evolución”. Traducción de Fernando C. Vevia Romero. <http://www.unav.es/gep/FalContEvol.html>.

Viel Temperley, H. (2006): *Obra completa*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.

Filmografía

Zanotti, Ana (Dir.): “Mixtura de vida” (60’-2002). Serie Documental *Escenas de la vida en el borde*. Posadas, Misiones.

NOTAS

¹ Frente al *ser o no ser*, clásico dilema que se hace el pensamiento occidental, Ana Camblong plantea la disyunción *estar o no estar* como cuestión en la *dura lex* de la supervivencia. De este modo, la estancia se vuelve el gesto y el problema del habitar en la frontera: “nuestra estancia perpetua en la frontera, escribe, agudiza el relieve del límite trazado por la historia y pone en carne viva la experiencia de lo contingente” (2009, 126). Mientras la pregunta por el ser instala fijaciones esenciales que celebran la estabilidad y la centralidad de un yo inmodificable, el estar, la estancia, ponen en escena la dinámica histórica y contingente de los diálogos culturales y las configuraciones políticas.

² Así, lo primero que habría que tener en cuenta es que la continuidad semiótica de la vida cotidiana en semioesferas de fronteras se caracteriza por: a) heterogeneidad exacerbada; b) dinámica de desbordes; c) inestabilidad en la interacción y en los correlatos; d) fricciones de modelos en contacto y en mixtura; e) fluctuaciones y turbulencias interpretantes; f) traducción semiótica perpetua; g) experiencia y experimentación en mundos paradójales. A la vez, todas están íntimamente correlacionadas (...)

No se trata de un deslinde binario excluyente, sino de un amplio espectro interpretativo con la impronta fronteriza: una miríada de matices, gradaciones, rangos y sutilezas interpretantes. El pensamiento fronterizo traduce con fervor o disforia, inmerso en el continuo discurrir, un constante correr el deslinde, exceptuar la regla, mezclar los conjuntos, entrecruzar criterios, utilizar operaciones se un campo en otro... (Camblong, 2009, 130).

AUTO- Y HÉTERO-REFERENCIA EN DISCURSIVIDAD MEDIÁTICA: ENTRE LA TEORÍA DE SISTEMAS Y LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN.

Gastón Cingolani

gastoncingolani@gmail.com

Mariano Fernández

elcadri@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Crítica y discursividad: la interfaz mediática”

Director: Gastón Cingolani

Área Transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA (Cód.: 34/0079), Programa de Incentivos MinCyT.

Palabras clave

auto-referencia, hétero-referencia, medios, discursividad, enunciación

Resumen

Para el estudio del sistema social de los medios masivos (como para todo otro sistema de acuerdo a Niklas Luhmann), es preciso considerar la auto- y la hétero-referencia como operaciones inherentes a su relación con los otros sistemas sociales e individuales. A partir de análisis de discursos mediáticos diversos (prensa, televisión, blogs, etc.) se revisan los alcances y limitaciones de una correspondencia entre esa conceptualización con lo desarrollado por ciertas teorías de la enunciación. Como correlato, se discute la importancia de trabajar con conceptualizaciones “ajenas” al campo de la semiótica.

* * *

¿Por qué recurrir a la teoría de sistemas sociales elaborada por Luhmann, por qué ensayar un diálogo entre dicha propuesta teórica y una perspectiva de análisis enunciativo, y, finalmente, por qué compartir este intento en un congreso de discusiones semióticas? Por motivos estrictamente empíricos: en el curso de nuestro proyecto de investigación –orientado a analizar la interfaz mediática que interviene en la relación *crítica-discursividad*–, nos enfrentamos a un problema que desborda el estudio de la discursividad: el modo en que la crítica participa en la interdiscursividad mediática sugiere que no basta la descripción de operaciones enunciativas para entender el problema de la autorreferencialidad. Nuestro objeto de búsqueda requiere de otra cosa además de un análisis de discursos bajo la perspectiva enunciativa que adoptamos. Por ejemplo, requiere de hipótesis acerca del funcionamiento de los medios como los principales productores de comunicación a escala social.¹

Las hipótesis de Luhmann parten, ante todo, del axioma de que existen sistemas (1998: 37), y los *medios masivos* son sistemas sociales, como lo son la *política*, la *economía*, la *ciencia*, el *derecho*, el *arte*, la *educación*, etc. La sociedad misma es un sistema, pero en tanto emergente de operaciones de comunicación: la sociedad no existe fuera de la comunicación que la produce y la observa.

Varios son los puntos que nos resultan seductores de esta perspectiva:

1) La introducción de la complejidad en la lógica inter-sistemas: no hay una correspondencia plena entre el estado de un sistema social y el de otro; pero esta no-correspondencia se acentúa en la diferenciación entre un sistema social (v.g.: los *medios masivos*) y un sistema psíquico (un *individuo*, cada individuo), cuyas interrelaciones no son requeridas salvo para tomarse recíprocamente como entorno uno del otro, y poder así procesar complejidad. Una consecuencia de ello es que los medios masivos producen comunicación, y lo que necesitan para subsistir ante todo es seguir produciendo comunicación. (1994: 379; 1998: 144) Para ello puede que se invoque, como su objetivo último, a los requerimientos de los actores sociales, pero de allí no se sigue una necesidad operativa.² Como todo sistema social, el de los medios de masas es un sistema cerrado en su operación, es decir, que orienta su funcionamiento de acuerdo

a su propia distinción auto-/heterorreferencia. En el caso del sistema *medios masivos*, esa primera distinción es *lo informable* y *lo no-informable*, para el que cualquier operación heterorreferencial (la organización de la información en *temas*), más allá de suponer una referencia al entorno, está siempre determinada por el principio de selección (el código: información/no información).

2) Del punto anterior, además, se desprende parte del constructivismo implicado en esta teoría: “la realidad” que el sistema *medios masivos* construye, se opera en base a una *heterorreferencia* como observación de aquello que no es el propio sistema (su entorno), lo que tiene como fundamento las operaciones *autorreferenciales*.

3) El de los medios masivos es un sistema que produce conocimiento sobre la realidad: a diferencia del otro sistema que produce dicho efecto –la *ciencia*–, no opera en base a la distinción *verdad/falsedad*, sino a *información/no-información* en términos de “novedad” (lo nuevo, lo actual, la primicia, son emergentes de este sistema). Específicamente para nuestro enfoque, encontramos fundamental el punto de que todos los sistemas distinguen la información que interesa de la no-información, pero que *sólo el sistema medios masivos hace reflexiva esta diferencia* bajo la forma de una operación *autorreferencial*, y esto constituiría su “universalismo específico”. (2000: 37)³

De la capacidad del sistema de medios de masas para reflexionar sobre la operación de selección de su código se sigue que “el sistema siempre hará referencia a un estado de información propio, a lo que él considera novedad y sorpresa” (2000: 20). Y esto explica, a su vez, que el sistema construye su propio horizonte de tiempo. ¿Cómo se construye ese estado de información propio? ¿Qué forma adquiere el propio horizonte de tiempo? En este punto proponemos avanzar sobre una conceptualización nuestra, aunque sostenida por las hipótesis previas tomadas de Luhmann. Creemos que la comprensión del sistema *medios masivos* depende, en parte, de dos nociones centrales: *memoria* y *agenda*. Se trata de dos operaciones autorreferenciales emergentes, y que como tales, son el resultado de la complejidad creciente del sistema. A su vez, es sobre estas operaciones que puede articularse la teoría de sistemas con las teorías de la enunciación.

En el caso de los medios masivos, Luhmann insiste en que las unidades que procesa el sistema son los *temas*,⁴ lo que requiere *memoria*, es decir, *identidad diferencial en el tiempo* (algo que sólo puede hacerse mediante una tecnología, e implica tanto recuperación como olvido), y ello supone reflexividad, o sea, autorreferencia procesal. La operación de selección con base en los *temas* es la operación principal de la comunicación, y los temas tienen su organización estructural en lo que se llama *cultura*.

También supone autorreferencia basal, que remite a las unidades y sus relaciones; el entramado de relaciones entre unidades (temas) en los medios se organiza en términos de prioridades, jerarquías, anticipos, respuestas, presencias /persistencias /ausencias, en definitiva, lo que estructura una *agenda*. Como se sabe, la agenda no es un mero cúmulo de temas: implica tanto comunicar una *información* (la “sustancia” de lo que se informa) como comunicar el acto de comunicación de una *información* (la lógica organizativa implicada en las relaciones expresadas por la agenda).

Con base en esto, vamos hacia el aspecto por el que consideramos se pueden articular la teoría de sistemas y el enfoque enunciativo. Si los medios procesan (sólo) comunicación, ¿cómo se explican las direcciones (evolutivas) que se registran en ese sistema? Ciertos cambios que se describen en forma de variaciones en la discursividad presentan problemas que obligan a ver un fundamento en la *naturaleza* del cambio que no es sólo una variación: ¿cómo se explican ciertas mutaciones en la discursividad mediática? Pensamos, en especial, en los espacios mediáticos que tematizan aspectos de los propios medios.

El entorno que procesan los medios tiene dos grandes horizontes: la “realidad” (digamos: lo *heterorreferencial* como información acerca de los otros sistemas) y los individuos (sistemas psíquicos). Analizar el modo en que los medios procesan esos dos entornos requiere considerar las variaciones que se registran en los productos mediáticos. (Es en esto que buscamos el auxilio de las teorías de la enunciación.⁵) No todas las variaciones son del mismo nivel: algunas variaciones son observaciones de las variaciones. (No todas las teorías de la enunciación pueden analizar esto⁶).

Desde el momento en que los *medios de difusión* se transforman en *medios masivos*, es porque su remisión principal a la heterorreferencialidad ya ha superado el nivel crítico, a partir del cual hay “medios” en términos de *unidades mediáticas*,⁷ y cada “medio” no puede dejar de *observarse* –en su modo de referir al mundo– sino como diferenciación respecto de los otros “medios”. Esa observación es de segundo orden, pudiendo ser procesada por el mismo o por otros sistemas. Su búsqueda de *éxito* entraña (con “pérdidas”) la estereotipación de los temas: esto no puede hacerse fuera de su remisión a lo que el sistema ya procesa como tema; allí hace sistema efectivamente sólo con las otras unidades mediáticas, ya que no (más) con los sistemas psíquicos (individuos) o con los otros sistemas sociales. Estos permanecen como los horizontes a alcanzar, pero cada “medio” sostiene su integración al sistema sólo por su puesta en fase con el resto de las unidades mediáticas, y eso se produce procesando *temas* (emergencia de la *agenda*) pero también como *diferencia*. La agenda es sistémica, pero no toma una misma forma en todas las unidades mediáticas. Allí *emergen en el sistema medios, unidades mediáticas observadoras de las otras unidades mediáticas, o del sistema en su conjunto*.

La *memoria* también es sistémica, y del siguiente modo: produce un campo de efectos descriptible en dos valores (“*en agenda*”/“*fuera de agenda*”⁸), valorando positivamente el valor “en agenda” (*versus* el medio que “mira para otro lado”), y valorando positivamente el “fuera de agenda” (*versus* el medio que “dice lo que otros callan”).⁹

Se implica la autorreferencia basal en la producción primaria de elementos y relaciones (la agenda organiza el esquema relacional que no sólo contiene a los elementos (*temas*) sino también sus jerarquías, prioridades, interrelaciones, etc.), en articulación con la autorreferencia procesal o *reflexividad* que insume tiempo, y por lo tanto, *memoria*.

A partir de que el procesamiento de “lo real” involucra una tensión entre *memoria* y *agendas* (en plural), se abre una dimensión que compromete las condiciones de observación del observador: los medios masivos pueden volverse observadores del propio sistema mediático.¹⁰ Si la comunicación del acto de comunicar es un problema

de discursividad, y, centralmente, un problema *enunciativo*, tal es el modo en que se da la escalada diferencial a nivel de los discursos mediáticos. Desde el momento en que se instituyen los medios de masas como sistema, la consumación de una estrategia entre múltiples posibles no puede dejar de verse sino como una dinámica enunciativa, que produce, por diferenciación, identidades mediáticas al interior del sistema. En los medios, la información como novedad no siempre tiene la forma específica de “noticia”, sino también de cambio de perspectiva, sea una variante en la agenda, o bien una opinión (*aportación*) o una auto-observación.

Si (y sólo si) se le atribuye un carácter “representativo” de (las) opiniones o perspectivas en el nivel colectivo (lo que todo el tiempo se procesa como *éxito* (1998: 157)), estamos ante una suerte de cadena de operaciones en forma de bucle que se extiende en el tiempo: OPINIÓN COLECTIVA (en tanto estrategia de procesar los múltiples posibles, implicada como principio activo) → MEMORIA (como operación de selectividad) → AGENDA (como organización o puesta en escena de lo “real” seleccionado) → OPINIÓN COLECTIVA (como estrategia de selección consumada, y redefinida como identidad diferencial: “línea editorial”, “estilo”, “ideología”, etc.) → MEMORIA → etc.¹¹

En el sistema *medios masivos* la selectividad memoria/agenda reproduce la tensión entre lo realizado y las posibilidades, uno de los esquemas sobre el que se inspiró buena parte de la teorización enunciativa del lenguaje. De modo que esa tensión, reproducida dos veces por cada producto del sistema medios, es decir, desplegada en la dimensión temporal, corresponde con el procesamiento enunciativo en la secuencia *producción-reconocimiento*¹² que necesariamente entraña la tensión identidad/diferenciación: si la discursividad se traza a partir de la variación de condiciones de un mismo discurso en el tiempo, para los medios, la información (como *novedad*) requiere, o bien un cambio de *tema*, o bien una *aportación* (un cambio de perspectiva). Esto se observa, por ejemplo, como diferencias en los modos de organizar la *agenda* y puede leerse como “realidad real vs. manipulación”, “información vs. opinión”, etc. Los mecanismos de la enunciación intervienen fundamentalmente como *procesos de diferenciación*: modalización del *mismo* tema; tensión organizacional entre

las agendas de las *distintas* unidades mediáticas; y proyección o procesamiento de aportaciones individuales como representativas de *opinión colectiva*. Esta proyección es el modo en que los medios procesan, en sus operaciones, la respuesta *cualitativa*¹³ de los individuos “receptores” (sistemas psíquicos). Estos son el “entorno incontrolable”: mensurable y procesable sólo como *audiencia* o bien, reutilizable como *opinión a representar*.

Las condiciones de reconocimiento que el sistema *medios* puede procesar con sus operaciones son *agenda* y *opinión colectiva*: ésta como enunciación de *perspectiva* o punto de vista; la otra como “rebote” de la primicia, como “repercusión” intra-mediática, efecto también ofertable en el mercado de anunciantes, sobre todo para el sistema político. Pero, como evolución hacia una autonomía cada vez mayor del sistema *medios*, las primeras casi no interesan ni aportan a la autorreproducción del mismo. En rigor, las únicas condiciones de reconocimiento que mantienen en funcionamiento al sistema *medios masivos* son las de las unidades mediáticas observadas por las unidades mediáticas (observación de primer orden). Y lo que incorporan las unidades mediáticas con matices en forma de “crítica de medios” es la observación de segundo orden.

BIBLIOGRAFÍA

- Culioli, A.** (1990-1999): *Pour une linguistique de l'énonciation*, 3 Tomos, Paris, Ophrys.
- Luhmann, N.** (1994): “How Can the Mind Participate in Communication?”, en Gumbrecht, H.V. y Pfeiffer, K.L., (Eds.), *Materialities of communication*, Stanford, Stanford University Press.
- Luhmann, N.** (1995): *Social Systems*, Stanford, Stanford University Press.
- Luhmann, N.** (1998): *Sistemas sociales*, Barcelona - México, Anthropos - Universidad Iberoamericana. (orig.: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1984.)

Luhmann, N. (2000): *La realidad de los medios de masas*, Barcelona - México, Anthropos - Universidad Iberoamericana. (orig.: *Die Realität der Massen medien*, Opladen/Wesbaden, 1996.)

Luhmann, N. (2007): *Introducción a la teoría de sistemas*, México, Universidad Iberoamericana, 1ª ed. 1996.

Verón, E. (1987): *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa. (Orig.: Paris, Éd. du Minuit, 1981)

Verón, E. (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa. (Orig., Paris, PUV, 1987).

NOTAS

¹ Luhmann en 1984 distingue cuidadosamente *medios de medios de difusión*, y de *medios de comunicación simbólicamente generalizados*, cada uno de los cuales es un logro evolutivo en respuesta a tres tipos de improbabilidades (*entendimiento*, *alcance* y *éxito*). Años más tarde, en 1996 (2000: 2-6) habla de *medios de masas*, a los que define en términos de su dimensión técnica, primordialmente por su capacidad de escindir la interacción y la copresencia, pero su desarrollo está fuertemente orientado a la producción de “realidad” que los mismos activan. Si bien, mediante los tres tipos de medios se produce comunicación a escala social, la categoría de *medios de masas* es transversal. Los medios de difusión, como tales, no hacen sistema, sino que operan técnicamente sobre la improbabilidad del *alcance*, y se dirigen a enlazar operaciones en relación a los sistemas psíquicos (individuos), pero su funcionamiento no está orientado por un código propio. Es decir, no hay determinismo tecnológico, porque “no todo lo que es condición de posibilidad de las operaciones de un sistema (en este caso, las tecnologías, desde la imprenta en adelante) llega a ser parte de su secuencia operativa” (2000: 5).

² Conviene no leer esta afirmación en clave moralista, es decir, como una estratagema cínica. Este desvínculo operativo que describe Luhmann tiene que ver, en principio, con una imposibilidad: cómo procesar la complejidad del entorno (por ejemplo, la multiplicidad de requerimientos de los actores sociales). A partir de esto, los medios operan sobre la base de una selección generalizable (una representación de lo colectivo) que, ahora sí, puede ser leída en clave política, pero que no altera, creemos, la tesis de Luhmann: sea un medio grande o sea un medio pequeño, debe procesar “los requerimientos” o las “necesidades” de los actores sobre la base de su código. Se puede cambiar el contenido de lo que se selecciona, pero no se puede suprimir la operación de selección.

³ Ahora, bien lejos de comprender la autorreferencia de manera trivial (como “hablar de sí mismo”), según Luhmann en todo sistema las operaciones autorreferenciales son de tres tipos: (1) *autorreferencia basal*: corresponde a la diferenciación entre *elemento* y *relación* que constituye a todo sistema; (2) *reflexividad* (autorreferencia procesal) comprende la diferenciación “entre el *antes* y el *después* en los acontecimientos elementales” por el cual es posible “durante la realización de un proceso comunicacional, comunicar acerca del proceso mismo”; (3) *reflexión*: la diferenciación entre *sistema* y *entorno* “se realiza como una operación con la cual el sistema, a diferencia de su entorno, se describe a sí mismo. Eso sucede, por ejemplo, en todas las formas de autopresentación basadas en la suposición de que el entorno no acepta al sistema como éste quisiera saberse entendido.” (1998: 395).

⁴ Cf. *Sistemas sociales*, cap. 4, esp. §VI y VII principalmente. Allí Luhmann (1998: 156) dice que los temas (referido a cualquier sistema) son reducciones de complejidad y programas de acción del lenguaje. En *La realidad de los medios de masas* (2000: 17) dice que representan la heterorreferencia de la

comunicación, y que organizan la memoria de la comunicación. También podríamos pensar que es uno de los modos en que el sistema hace frente a su propia complejidad y a la complejidad del entorno.

⁵ Sin pretender derivaciones metodológicas, Luhmann (1998: 142-143) incluye un esquema doble en el que parece invocar una idea de la enunciación: 1) para los sistemas sociales, la comunicación es un proceso selectivo de tres partes: *información [information]/acto de comunicar[utterance]/acto de entender[understanding]*, y sólo hay comunicación si se producen las tres –lo que no quiere decir consumación “correcta” o “perfecta” (recordemos las tres improbabilidades de la comunicación: *entendimiento, alcance, éxito*), sino que este modelo evita reducir la comunicación a la *acción comunicativa* (=intención de comunicar)–; 2) la dimensión social del sentido, a través del lenguaje, introduce un esquema de dos términos: *Ego* y *Alter*, como horizontes que fungen la producción de sentido al interior de cada sistema psíquico (1998: 94-95); este esquema se articula con el anterior en que comienza por el receptor *Ego*, es decir, para que haya comunicación, tiene que darse la triple selectividad) (1998: 142-143).

⁶ Las vertientes enunciativas orientadas a la selectividad entre “lo decible” y “lo dicho” se aproximan a las tres selectividades, sólo que aquellas han privilegiado siempre sólo al *emisor*; las vertientes que hacen foco en los polos comunicacionales asignados en el discurso puede tener su correspondencia con el esquema *Ego/Alter*, lo que lleva a Luhmann a aclarar que no se trata de roles (1998: 95). De las teorías de la enunciación, la que mejor ha integrado estas perspectivas en un mismo esquema teórico, sin caer en la reducción “intencionalista” ni en la “psicologista” es la de A. Culioli (1990, 1999).

⁷ Entendemos nosotros por *unidad mediática* a una identidad diferencial en el sistema que emerge como resultado de un procesamiento: un noticiero, una empresa mediática, un diario, un programa, o cualquier espacio mediático dotado de identidad diferencial.

⁸ En rigor, “fuera de agenda” es un contrasentido o, mejor dicho, un valor imposible, pero se lee como tal a toda aquella remisión a un tema no reconocido como compartido por otras unidades mediáticas.

⁹ Restan un tercer caso que es el de *lo común* (la agenda compartida por el universo de las unidades mediáticas), y un cuarto caso que es el lado ciego que da sentido al sistema mismo (aquello que corresponde al entorno no procesado como información).

¹⁰ Es lo que de alguna manera emerge como evidencia para Verón ([1981]1987) a partir de sus trabajos sobre la construcción del acontecimiento.

¹¹ La observación de este proceso cíclico puede iniciarse por cualquiera de sus momentos.

¹² Para estas dos instancias de la discursividad, cf. Verón 1993 y su correspondencia en la teoría enunciativa de Culioli (1990-1999). También en Luhmann (1998, capítulo 3) puede leerse algo similar en la noción de *doble contingencia*.

¹³ La respuesta cuantitativa es la medición, opaca al sentido, de los consumos mediáticos: ejemplares vendidos, encendido de televisores y de radiorreceptores.

LA MODELIZACIÓN DEL DISCURSO: EL TRATAMIENTO ESTRATÉGICO DE LOS DISCURSOS DE LA LITERATURA MISIONERA.

Silvia Ferrari

szink@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Autores de la región misionera: Las producciones literarias de los años noventa a la actualidad

Directora: Silvia E. Ferrari

Co-director: Javier Horacio Figueroa

FHyCS - UNaM

Palabras clave

Discurso – sujeto de enunciación – modelización estética – estrategias discursivas – emergencia – diferencia – ambivalencia – otredad

Resumen

La intención de este trabajo es explorar las “estrategias discursivas” de una serie de textos de la literatura misionera reciente, con el objeto de analizar la naturaleza ambivalente de la escritura. Se examinan los problemas de representación y de enunciación con los aportes teórico-metodológicos de la teoría poscolonial. La misma ha puesto en escena el problema del descentramiento del “sujeto”, en cuya formulación especial se lo vincula a la “razón dialógica”.

Se muestra la importancia de considerar la noción de “emergencia” de los discursos literarios teniendo en cuenta que, a partir de la *postmodernidad*, los signos literarios suelen articularse sobre una condición objetiva, social y económica, para alterar su sentido.

También se expone la idea de que el “sujeto literario”(narrador-lector) se realiza en una dialéctica entre el cuerpo imaginario y el cuerpo simbólico, entre el

deseo y la necesidad. En este sentido, se sigue a G. Deleuze y F. Guattari y sus reflexiones sobre la *diferencia*, instaurada en el discurso contemporáneo; así como a sus propuestas de estudiar la trama lábil de múltiples relaciones textuales, poniendo el acento en las estrategias discursivas y en la elaboración metódica del “significante”, sopesando el trabajo visible sobre el mismo.

Se analiza dicho proceso de modelización estética en los textos siguientes: *Entre líneas* (1998), de Hugo W. Amable y Luisa Lagrost ; *La tierra elegida* (2004), de Lidia Bischoff ; *Botones y moños* (2005), de Isidoro Lewicky; *Si de alcanzar el cielo se tratara* (2004), de Daniel Larrea.

* * *

En este trabajo se focaliza un corpus de textos de la literatura misionera con la finalidad de dar cuenta del proceso de subjetivación en la instancia de modelización estética del discurso. El sujeto será para nosotros el sujeto de la lectura y el sujeto de la enunciación, siempre en constante cuestionamiento y relacionado con lo simbólico del texto; dividido y en continua lucha con su propio imaginario y con lo real.

Esta posición crítica propicia una lectura orientada a recuperar, como dice N. Rosa, el discurso literario del entramado de la discursividad social, asimismo, a reconocer la escritura como un sistema específico de producción del signo literario y su consideración histórica dentro de prácticas significantes. De acuerdo con el mismo, la *modelización del discurso* involucra la *función simbólica* y se define como la consecuencia de su oposición al trabajo de la unificación, de la incorporación. Toda secuencia discursiva está determinada por las condiciones de producción en el sujeto productor, en sus creencias, valores y deseos.

También, los teóricos G. Deleuze y F. Guattari, en sus reflexiones sobre la *diferencia* instaurada en el discurso contemporáneo, sostienen una relación dialógica con los textos literarios e intentan analizar la trama lábil de las múltiples

relaciones textuales poniendo el acento en las “estrategias discursivas” y en la elaboración metódica del *significante*, sopesando el trabajo visible sobre el mismo. La dirección seguida en sus análisis privilegia las *relaciones de fuerza* como determinantes de lo micro y como dispositivos que ayudan a hacer visible una *diferencia* de naturaleza y de heterogeneidad, frente a lo macro; y es el *agenciamiento del deseo*, “ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (2000, 14), el que pone en juego nuevas relaciones buscadas intencionalmente con los estados de cosas y las enunciaciones, las territorialidades o re-territorializaciones, y los movimientos de desterritorialización, que una articulación implica.

En una perspectiva complementaria, H. Bhabha señala que los problemas en el uso metafórico de los términos relativos a un tema dado, residen en su apropiación por parte de sujetos cuya posición discursiva implica subordinación del otro. Siguiendo sus orientaciones, distinguimos las “estrategias de mimetismo”, las “estrategias de duplicación” y las “estrategias de subversión” que representan diferentes grados de manifestación de un discurso ambivalente o indeterminado.

Las “estrategias del mimetismo” son, según Homi Bhabha, una de las más eficaces formas elusivas del poder y del conocimiento. La misma surge “...como el deseo de un otro reformado, reconocible como sujeto de la diferencia que es casi lo mismo *pero no exactamente* (Bhabha, 112); de ahí la ambivalencia y la indeterminación que asume el discurso. En este tipo de estrategia la economía conflictiva del discurso muestra la tensión entre la demanda de la identidad y la contrapresión de la diferencia; de ese modo, el mimetismo representa un compromiso irónico. La puesta en escena del discurso aparece marcada por un pensamiento escindido entre una cosa y otra. El cuerpo escindido indica la *otredad* del Yo.

Es importante traer a colación aquí la cuestión de la “emergencia” de los discursos, pues sabemos que los signos pueden articularse sobre una condición objetiva, social y económica para alterar su sentido.

En las “estrategias de mimetismo” la emergencia designa un lugar de enfrentamiento, uno no-lugar, una pura distancia y la situación o el hecho se da en los intersticios. De ese modo, se produce una doble articulación o agenciamiento de deseo; por un lado, una estrategia de vigilancia se apropia del Otro cuando éste visualiza el poder; por el otro, una diferencia cohesiona la función dominante del poder y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios y los géneros.

En cuanto a las “estrategias de duplicación” se considera que ellas son visibles en el discurso de los personajes en sus incertidumbres psíquicas, en la relación con el otro y en sus representaciones escindidas. Se insinúan en mayor medida en los personajes, toda vez que los mismos se ven expuestos a un proceso de identificación, entendido éste como el retorno de identidad que lleva la marca de escisión en el Otro. Se hace fuerte el sentido de pertenencia, el lugar del que proviene y que es el motivo del intercambio de miradas.

En este tipo de estrategias el deseo se articula en el lugar del otro y es ese el espacio fantástico o de las *zonas incorporales* (G.Deleuze). El lugar indica la posición que ningún sujeto puede ocupar singularmente o con fijeza, y en consecuencia, permite la inversión de papeles, es una posición intercambiable, de roles, pensamientos, etc. El lugar es intercambiable en el terreno de la lucha por la identidad. Es precisamente en ese uso de “diferente”, ser diferente de los que son diferentes lo vuelve a uno igual- que el otro; así, el inconsciente habla de la *otredad*.

La “estrategia de duplicación” hace uso de la interrogación para subrayar la necesidad transitiva del sujeto de un objeto directo de auto-reflexión. Se le hace necesario contar con un punto de *presencia* que le permite mantener vigente su posición privilegiada, pero al mismo tiempo transgredir esa demanda al intentar ver una persona desaparecida lo coloca en el lugar de la *ausencia* de su re-

presentación. De ese modo, el espacio de la enunciación expone los problemas del ser, toda vez que se plantean las cuestiones de la sujeción y de la identificación. En ese lugar- en ese espacio- cobran gran sentido las imágenes que en los textos son verdaderos puntos de identificación y más aún, son sitios de una ambivalencia en la que la representación está siempre escindida, el espacio se crea con la ausencia y el tiempo está en otra parte.

Por último, se atiende a las “estrategias de subversión” mediante las cuales se ejerce poder sobre el cuerpo, tomado éste como la superficie de inscripción de los sucesos. Como dice Homi Bhabha, es un modo de negación que busca no desvelar la plenitud del Hombre sino desvelar su representación. Y es, también, una forma de poder que es ejercida en los límites de la identidad, con el espíritu burlón de la máscara y la imagen. (Bhabha, 84) Aparece en la visión de un acto de recuerdo, del pasado desmembrado o en la memoria de la raza. En estos casos la imaginación se dispara hacia todas direcciones en líneas de fuerzas divergentes y convergentes al mismo tiempo, que trazan un mapa que no reproduce un inconsciente cerrado en sí mismo sino que lo construye, sin cerrarlo jamás.

Se analiza el proceso de modelización estética descrito anteriormente, en cuatro textos de la serie literaria misionera más reciente: *Entre líneas* (1998), de Hugo W. Amable y Luisa Lagrost ; *La tierra elegida* (2004), de Lidia Bischoff ; *Botones y moños* (2005), de Isidoro Lewicky; *Si de alcanzar el cielo se tratara* (2004), de Daniel Larrea.

Hugo Amable y Lidia Lagrost, un diálogo de amor entre líneas

Entre líneas es una novela de la intimidad desbordada en la que dos narradores entablan un diálogo, a la distancia. La comunicación asume el formato de cartas, de cartas y de relatos íntimos, para continuar en otros tipos de relatos que amplían el sentido del texto.

Emilia representa a una mujer dueña de una frondosa imaginación, vital y estética, al mismo tiempo. La relación que establece con la realidad es, ante todo, simbólica. El discurso empleado en las cartas narra o evoca acontecimientos

personales e íntimos; su andadura discurre por una serie de movimientos desenfrenados que ponen en descubierto el mundo de la mujer, con sus apetencias y frustraciones; un mundo que por otra parte encuentra su límite en el amor, en el deseo no siempre correspondido, pero del cual no puede apartarse. Se visibiliza la *incertidumbre psíquica* que experimenta la protagonista femenina en su relación con el varón y en sus propias representaciones escindidas. En el contacto con el otro (amigo, escritor, amante), aparecen nítidas las “estrategias de duplicación” merced a las cuales el *deseo* se articula en lugar del Otro. De este modo, se encuentra expuesto un complejo “proceso de identificación”, muy evidente en el *intercambio* de miradas entre uno y otro sexo.

También el lugar indica la posición intercambiable de roles, pensamientos, etc.; es un espacio de escisión en el momento en que la enunciación expone la fantasía de la mujer, quien es capaz de establecer relaciones con una realidad a la que cree poder transformar y, en cierta manera, manipular.

La estrategia discursiva empleada está marcando un punto de *presencia* que le permite mantener su posición privilegiada frente al otro sexo, pero al mismo tiempo _y debido al carácter evanescente de las palabras empleadas en una serie casi interminable de fragmentos de cartas, diarios, etc., en busca de su reconocimiento como escritora principiante_, su propio discurso la coloca en el lugar de la *ausencia* de su re-presentación.

Las cartas de Abel tienen tono, temática y estilo diferentes pues representan la voz *autor-izada* del intelectual consagrado que alienta a quien pretende iniciarse como escritora, -su amor imposible, Emilia. El “discurso de subversión” empleado por este personaje resume la figura del escritor que denuncia la posición negativa de tantas personas del mundo actual, ante el arte y la literatura. De ese modo, este discurso no sólo se ejerce sobre la superficie de inscripción de los sucesos, sino que también es una forma de poder ejercida sobre los cuerpos y en los límites de la identidad, con el espíritu irónico que lo caracteriza. “*La falta de interés de las personas por la vocación literaria es*

bastante común. Un amigo mío dice que en esta época, ya nadie lee, y concuerdo con él definitivamente .(Entre líneas, p.10)

La novela experimenta una extraña simbiosis, superadora del género, para transformarse en una “*fluida correspondencia creciendo al liberar el espíritu*”, donde sólo reina el mundo de las palabras: “...*Las palabras deben ser dichas aunque resulten obviedades, es lo misterioso el comunicarse; como es misterioso el escribirlas.*”(Entre líneas, 50). De tal manera, no importan los géneros en su especificidad sino como vehículos de la comunicación, como pruebas de la hibridez de las manifestaciones humanas o como resultados de las pasiones incontroladas.

Lidia Bischoff, sueños de inmigrantes, desajustes y desplazamientos

La tierra elegida es un texto que resume el viaje realizado desde el Brasil a Misiones por inmigrantes búlgaros, el bisabuelo de la autora don Leopoldo, un humilde maestro de escuela; y su abuelo Jacobo, un colono con una familia numerosa.

El discurso de la narradora-memorialista cuenta el destino de la raza “gringa”, el ataque sufrido por sus antepasados en el Brasil por los saqueadores del lugar y la decisión de emprender un viaje a otras tierras, en busca de un futuro mejor. Asistimos en este texto, casi referencial puro, a un “discurso subversivo” ejercido por la voz narradora en el tratamiento de la realidad, por cuyos intersticios se cuele la violencia ejercida sobre el cuerpo tras el exilio; una realidad densa pero porosa al mismo tiempo, a través de la cual busca desvelar su representación. Es el discurso portador de las peripecias del viaje, otra forma de poder ejercida en los límites de la identidad pero en este caso en el terreno de la supervivencia, a nivel de lo enunciado.

También el lugar donde suceden los acontecimientos- la selva- coloca en escena un discurso marcado por un pensamiento escindido entre el “yo” y el “Otro”, un *discurso ambivalente* de la narradora protagonista, cuya posición discursiva implica la subordinación del dominado. El inmigrante asume como

propia la *carga emocional* del desplazamiento, negando la capacidad de quienes experimentan la dominación (indios, paraguayos perseguidos, peones de obraje), para sentir él mismo los “desajustes” que esa movilización trae consigo y emitir un discurso al respecto, “como si fuera un perseguido más”.(Rueda,2004). La posibilidad de empleo de ese “discurso mimético”, en el que el invasor experimenta “lo mismo” que el suplantado ex profeso, nos permite visibilizar de qué modo el inmigrante refuerza su predominio sobre el natural del lugar, definido por la narradora como “seres vagos y desplazables”. Y así se refuerza la subordinación (mimetismo) de quienes padecen sus efectos (los indios, los otros).

Esto lleva a preguntarnos ¿quién es verdaderamente el desplazado? Las circunstancias concretas del viaje, su origen, etc., pueden interpretarse a nivel del significado de este texto, pero los “desajustes” que todo ello produce, encuentran un valor negativo a nivel del significante. Y esto es positivo, ya que todo discurso de la cultura contiene implicaciones a nivel simbólico, una serie de rasgos de *identidad* que pueden descubrirse mediante la lectura.

Isidoro Lewicky, simulacros en la ciudad

En *Botones y moños*, de Isidoro Lewicky una serie de veintiocho cuentos surgen de la cotidianeidad, en el espacio de la ciudad y al ritmo de las conversaciones. Un suceso trivial abre la disposición para la lectura desde “la geografía cotidiana de un kiosco”. El descubrimiento de un libro de origen francés, olvidado, rezagado, desprendido del resto, es para el narrador “un accesorio”. El que lo mira, un jubilado pobre, toma posesión del libro obsequiado por una mujer sonriente y se dispone a leerlo.

De ese modo, un “cuento prologal” anticipa la función del lector que hará posible el movimiento de andadura de este *libro- juego* que es un mundo para armar, un mundo dormido, secreto y virtual: “*Atrás queda mucho tiempo de vida vegetativa en coma espiritual, casi vegetal,*” nos dice el narrador, alter ego de Isidoro Lewicky, médico de profesión.

Este cuento, denominado *La importancia de un suceso poco importante*, además de producir en nosotros la inmediata evocación de Roland Barthes y su conocido escrito sobre la estructura del suceso, instala el discurso de la *paradoja* como una condición natural del discurso empleado por el narrador protagonista Pablo Finkel. Ese recurso hace que no sólo surja la *ambivalencia* sino que también se introduzca el *extrañamiento*: la segregación del libro de las demás producciones vendibles lo degrada y reduce a desecho. A pesar de ello, el jubilado que lo recibe como obsequio, entra en un *baluceo* que es el de la lectura, que lo convierte en el poseedor de un mundo a construirse. La entrada al libro-juego le abre “una historia dormida, virtual, subsumida, secreta, un mundo para armar”. Al conjuro de esta apertura se despierta una historia que toma sentido y da sentido al universo.

En *De dónde vienen los golpes*, cuento que también aparece en otro libro homónimo de Isidoro Lewicky, el narrador protagonista, Pablo Finkel, de origen judío, deambula por su ciudad natal, la que ha sufrido cambios importantes en su ausencia. Los personajes y el mundo narrado simbolizan zonas, valores y luchas propios de la realidad misionera en momentos cruciales de cambios hacia la modernidad. El recorrido físico y las relaciones que el personaje-protagonista establece con personas, objetos y rituales vividos, despiertan en él todo tipo de *sensaciones*. El *deseo* del mismo se articula siempre con el lugar del Otro y el “golpe” es el motivo de base genealógica, un verdadero cronotopo indicador de recorridos de vida. Esto da lugar a un tipo de “discurso de duplicación”, que hace visible la *incertidumbre psíquica* experimentada por el personaje en la relación padre-hijo y en sus representaciones escindidas.

El tiempo y los espacios de los sucesos narrados se encuentran señalizados por discursos provenientes de diálogos, diarios, cartas fechadas que corren paralelas al desarrollo de la vida del protagonista (madurez, adolescencia, infancia). Esos espacios son llenados por historias diferentes y acompañados por toda clase de discursos, que mezclan la costumbre y el azar, lo determinado y lo indeterminado.

En la faz discursiva la proliferación hace aflorar la estrategia de duplicación en la pregunta ¿De dónde vienen los golpes? Se percibe a partir de esta interrogación aquello que dice Homi Bhabha acerca de la necesidad transitiva del sujeto de un objeto directo de auto-reflexión. La posibilidad de contar con un punto de “presencia” le permite mantener vigente su posición privilegiada (de hijo, nieto, amigo), pero al mismo tiempo transgredir esa demanda al intentar ver una persona desaparecida, lo coloca en el lugar de la “ausencia”, de su representación.

El enfrentamiento con la muerte se transforma también en un cronotopo del discurso de este autor, cuyo empleo es recurrente en otros cuentos del libro *Botones y moños*, como lo leemos en *Kafka* y *La Abuela*. En estos relatos, esa forma de repetición hace que la superficie de inscripción de los sucesos aflore en los cuerpos y que lo narrado cobre movilidad, pierda o recupere fuerza, en un *devenir* incesante.

Podemos inferir que Lewicky construye un narrador cuyo discurso está provisto de la apertura suficiente para recibir el impacto de los *acontecimientos*, cualquiera sea el lugar donde ellos sucedan.

La poesía de Daniel Larrea. La mirada creadora, de un mundo interior a otro exterior

La imagen poética ocupa la reflexión permanente del autor de “*Si de alcanzar el cielo se tratara...*” (2002). Daniel Larrea presenta treinta y ocho poemas, con una estructura de versos breves, pero contundentes en cuanto al sentido. La temática del amor, en la que nada es definitivo, despierta el interés de la lectura ya que abre puertas para participar del juego amoroso, en cualquier dimensión o estado en que dicho motivo aparezca. Así, la forma vertical de los versos juega y hace jugar seres y objetos en distintos ámbitos y circunstancias — *la infancia, la casa, los placeres alcanzados o perseguidos*— El lenguaje poético pone en acción mecanismos de poder simbólico que acercan un mundo que, no por conocido, resulta prescindente.

Al mismo tiempo, en el instante en que nos presenta a la mujer en permanente simbiosis con una naturaleza igualmente sentida y percibida, el movimiento de la imaginación hace que el poeta no pueda afirmar sus sensaciones y afectos. La mirada creadora, continuamente, va de una periferia a un centro, de un mundo interior a otro exterior, estableciendo un intercambio dialéctico que torna dinámico cada verso. Y en esa vertiginosa caída el poeta atraviesa las fronteras, las siente y logra ver: *:"el pueblo/ era una hermosa fantasía.../solo el sol vertical/ sobre nosotros/- cómplice y fugitivo.../*(Perfiles y recuerdos).

En los versos de este poemario, algo tan cotidiano como el amor entre un hombre una mujer, se transforma en un submundo mágico, lleno de emociones y misterio. Las palabras del poeta intentan reconstruir pequeños instantes que se componen de acciones repetidas y de tiempos pasados que se detienen en el tiempo presente, el que discurre pero también recurre. De ese modo, el mundo desplegado en los poemas se transforma en un territorio, a la vez conocido y extraño, pero logrado sólo por el efecto de las palabras con su poder de fingir. Los versos aparecen marcados por la intensidad de la pasión amorosa que une cuerpos y naturaleza, en una simbiosis generadora de un estado de ánimo singular: *"Hoy llueve, como el lunes/ y tu pecho/ está poblado/ de latidos nuevos..."* (Hoy llueve, como el lunes). La mujer es objeto de un deseo de posesión expresado metafóricamente: *"Yo me apropié de vos,/ de tus noches eternas/..."*(Usurpación de bienes)

Larrea se sirve de la imagen poética para reivindicar una deuda pendiente con el otro, para hacer presente lo ausente, y como dice Blanchot reivindicar, también, la extraña naturaleza de la poesía que en cada momento, o en cada verso, inaugura siempre algo nuevo que se agrega al mundo: *"Ayer/ volví al altar/ de los abrazos/ con tu nombre jugando/ entre mis labios..."* (Primera ausencia). Así, reconocemos en este último verso el entramado del juego del amor y la repetición de ese rito de un Yo referido a un Tú. La voz del poeta hace presente una ausencia, una lógica del universo a partir de lo particular, como una prueba más de que la poesía moderna, postulada por él, se nutre constantemente de los lugares

comunes o colectivos para transmitir la multiplicidad del mundo. Lo inacabado o fragmentario, como esencia de lo imaginario, nunca le permite al varón alcanzar la posesión absoluta de ese espacio estelar en que coloca a la mujer de sus sueños, de sus devaneos de hombre común, lo mismo que, por la eternidad, el juego que propone es un eterno retorno, es terminar para volver a empezar, quizás, la metáfora más perfecta de la literatura.

La escritura de Daniel Larrea muestra esa profunda convicción de que el poeta debe alcanzar con sus versos algún sentido oculto, o inexpresado. Así, constantemente, alimenta su arte de fragmentos y discontinuidades arrancados de la visión de la tierra misionera y de su gente. *“Ayer acaso pude/ tomar con estas manos/ que modelan ternura/ la luna de tus sueños/ en esa costanera/ la antigua costanera... (Perfiles y recuerdos)*

Concluimos que, *Entre líneas*, de H. W. Amable y L. Lagrost, contiene un discurso contemporáneo, pues transita por varios géneros, sin agotar ninguno. El narrador, aparentemente, sigue las reglas de composición, estructura y estilo de las cartas, de radiogramas y de relatos testimoniales o autobiográficos, pero los escamotea en su especificidad genérica, para rescatar, merced a la estrategias discursivas empleadas, únicamente una condición: la capacidad humana de comunicarse a través del lenguaje.

En *La tierra elegida* de L. Bischoff, nos preguntamos quién es verdaderamente el desplazado. Entendemos que las circunstancias concretas del viaje, su origen, etc., pueden interpretarse a nivel del enunciado o del significado de este texto; pero, los *desajustes* que todo ello produce, encuentran otro valor a nivel del significante. Y todo esto es positivo, ya que nos demuestra que todo discurso de la cultura tiene sus implicaciones a nivel simbólico o toda una serie de rasgos de identidad, que pueden descubrirse mediante la lectura.

En tanto, en los cuentos de *Botones y moños* de I. Lewicky la “estrategia de duplicación”, visible en el discurso del personaje protagonista, hace que la superficie de inscripción de los sucesos aflore en los cuerpos y que lo narrado cobre movilidad, pierda o recupere fuerza, en un *devenir* incesante.

Lewicky construye un narrador cuyo discurso está provisto de la apertura suficiente para recibir el impacto de los acontecimientos, cualesquiera sean los lugares de donde provengan o sucedan.

La originalidad del estilo de Daniel Larrea radica en la *suspensión* del sentido, que sólo una imagen poética bien elaborada, logra ofrecer. En “*Si de alcanzar el cielo se tratara*” existen no solamente palabras sino también silencios, y en estos espacios podemos ir ejerciendo nuestro poder de lectores, según nuestras propias vivencias.

Finalmente, creemos que las lecturas realizadas en este trabajo pueden dar muestra de la posibilidad de dejar de lado en los estudios regionales el predominio de la territorialidad geográfica y generar, en cambio, una territorialidad discursiva que promueva un recorrido mayor de conexiones y diferencias significativas, en la cultura y en la literatura local.

BIBLIOGRAFÍA

Textos literarios:

Amable, H. W., Lagrost L. E. (1998) *Entre líneas*. Salta, Víctor Manuel Hanne Editor.

Bischoff, L. (2004): *La tierra elegida, libros de la memoria*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.

Lewicky, I. (2005) *Botones y moños*. Posadas, Ediciones Creativa.

Larrea, D. (2004) *.Si de alcanzar el cielo se tratara*. Posadas, Ediciones Misioneras.

Textos teóricos y críticos:

Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.

Barthes, R. (1984) *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.

Baudrillard, J. (1997) *Crítica de la economía política del signo*, México: Siglo XX,

Deleuze, G.(1989) *La lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós,

Deleuze, G. y Guattari, F. (2000.) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

Rosa, N. (1997) *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.

_____ (2004) *El arte del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

_____ (2006) *Relatos críticos*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

EL ACONTECIMIENTO “CENTENARIO” EN LA PRENSA ILUSTRADA DE 1910

María Victoria Ferrero

mvferrero@gmail.com / mvferrero@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: “Ideologías políticas e ideologías lingüísticas en el Centenario y en el Bicentenario”. UBACyT F426 (2008- 2010)

Directora: Dra. Graciana Vázquez Villanueva.

Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Palabras clave

Prensa ilustrada – portadas – memoria – función utópica – Centenario – *ethos* discursivo

Resumen

Los semanarios ilustrados populares *Caras y Caretas* y *PBT* han sido - desde 1898 y 1904 respectivamente- portadores de innovaciones radicales en el mercado editorial argentino, tales como la transformación del espacio semiótico de las portadas y el modo de conmemorar el hecho patrio. Procurando interpretar cómo contribuyeron a crear sentidos vinculados a la conmemoración y a la construcción de una memoria discursiva nacional, este trabajo propone un análisis semiótico y discursivo del complejo tratamiento que del acontecimiento Centenario de la llamada "Revolución de Mayo" hace la prensa ilustrada en la coyuntura de 1910.

A partir de la combinación de herramientas provenientes de la corriente francesa de Análisis del Discurso, de los últimos estudios semióticos en torno a la noción de dispositivo y de reflexiones pertinentes a lo cómico en prensa, se aborda la dimensión del *ethos* humorístico para articular las condiciones sociales e

históricas de producción con los modos en que estos semanarios dialogan, intervienen y construyen sentidos en torno del objeto “Centenario”.

La prensa ilustrada de este corpus, emergiendo de una coyuntura privilegiada para la invención de una tradición nacional y la proyección futura de la nación, procura participar -a través de sus dispositivos específicos- sobre la modelización de la ciudadanía.

* * *

El propósito de este trabajo es analizar discursivamente el complejo tratamiento que del Centenario de la “Revolución de Mayo” hace la prensa ilustrada de 1910¹. Los semanarios *Caras y Caretas* y *PBT* se hallan emparentados fuertemente entre sí no sólo por el hecho de compartir a quien fuese su principal fundador, Eustaquio Pellicer, sino más bien por constituirse, desde 1898 y 1904 respectivamente, en los portadores de radicales novedades en el mercado editorial argentino; innovaciones que suponen una transformación, entre otras, del espacio semiótico de las portadas y del modo de conmemorar el hecho patrio.

Desde una perspectiva que combina el análisis del discurso de la escuela francesa, los últimos estudios semióticos en torno a la noción de dispositivo y reflexiones pertinentes a lo cómico en la prensa, se abordará la dimensión del *ethos* humorístico y los modos en que estos semanarios dialogan, intervienen y construyen sentidos en torno al Centenario.

La articulación con las condiciones sociales e históricas de producción nos impondrá la consideración de relaciones interdiscursivas, identificando el “momento del Centenario” con una coyuntura particular de invención de una tradición nacional para la proyección futura de la nación por medio de los distintos dispositivos de modelización de la ciudadanía.

Caras y Caretas [CC], heredera de dos tradiciones identificadas por Eduardo Romano (2004) en el ámbito de las publicaciones rioplatenses de 1898, supo concertar diversos elementos para generar una receta original, popular y exitosa. De la *prensa satírica* asimiló las caricaturas de índole política, mientras que de la *prensa ilustrada* previa, el uso de las fotografías y de materiales artísticos “serios”, como las participaciones literarias. Bajo la fórmula “festiva, literaria, artística y de actualidades”, en la amalgama entre lo “serio” y lo “cómic”, CC fue primera en su tipo, revolucionando el mercado editorial argentino. No obstante, esta prodigalidad no marcó siempre las mismas opciones editoriales. Advierte Pignatelli (2000) que, en una segunda etapa, CC comenzó a orientarse hacia noticias y acontecimientos internacionales, desatendiendo la crítica de la actualidad y la política nacional, y multiplicando espacios publicitarios y elementos artísticos estetizantes.

Añorando el primer espíritu humorístico de CC, sus miembros migraron hacia *PBT*. En 1904, hicieron de la nueva publicación, subtitulada “Semanario infantil para niños de 6 á 80 años”, una continuidad y renovación del estilo mordaz original, destacando la caricatura satírica como elemento de crítica y la ironía como procedimiento sobre los diversos aspectos de la vida social y política argentina. Entre las modernidades más visibles, estos semanarios ilustrados ostentaron novedosos formatos manuales, buscando entrar en el bolsillo de sus lectores ideales.²

Los números alusivos al Centenario cubren los festejos y los eventos principales de la celebración, con sus vicisitudes organizativas y las visitas de personajes ilustres³, tales como la Infanta Isabel de Borbón o el jefe de estado chileno, Pedro Mont. La proliferación de publicidades que aluden al Centenario dan cuenta del clima de época: una nación que quiere orientarse hacia el progreso ilimitado por el consumo y el desarrollo económico, convenciéndose así misma de su inexorable destino de grandeza. Algunos negocios aprovechan la ocasión para saludar a sus clientes, como la Casa Vaccaro: “Como este número de *Caras y Caretas* circulará por el mundo entero, LA CASA VACCARO saluda á sus

favorecedores por toda la tierra”, presentando su cortesía en diez lenguas. Otros, como la marca de cigarrillos “Centenario” o la tienda San Juan, recuperan las imágenes y emblemas patrios como estrategia de venta.

He venido estudiando cómo *CC* y *PBT* intervienen en la coyuntura político social del Centenario a través de la reformulación de la memoria discursiva mitrista⁴ de la Semana de Mayo. Es mediante una operación discursiva de construcción de la memoria nacional que contribuyen a la definición de un dispositivo pedagógico de modelización y disciplinamiento de los ciudadanos: la *crónica ilustrada* de la Semana de Mayo. Conmemorar, así, es fijar sentidos acerca del pasado para significar en el presente: la narrativa de los hechos de mayo en el dispositivo de la crónica ilustrada ha permitido en un mismo movimiento reforzar la visión historiográfica de Bartolomé Mitre –cuyo relato es fundador de la historiografía argentina- y atender a la coyuntura del Centenario, produciendo en este dispositivo pedagógico que es el relato cronológico con ilustraciones, un llamado al orden y al disciplinamiento en 1910.⁵

Quisieramos ahora abordar el tratamiento del acontecimiento “Centenario” integrando otros dispositivos característicos que exceden a la crónica ilustrada, tales como portadas y algunas notas humorísticas que recorren los números especiales que ambas publicaciones dedicaron a los festejos mayos de 1910. Para recuperar esta diversidad discursiva, distinguimos dos planos: uno que se orienta hacia al pasado, de corte conmemorativo y de contenido histórico-ejemplar, y otro que se perfila sin mediaciones aparentes hacia el presente, hacia el acontecimiento “Centenario” en sí mismo. En el primero, hemos advertido que el objeto de conmemoración, *Mayo de 1810*, conduce en su específico tratamiento a una esforzada ruptura isotópica. Para legitimar determinadas reformulaciones de los hechos de Mayo, las revistas encarnan en sus crónicas ilustradas un *ethos* discursivo disruptivo de sus habituales rasgos humorísticos. La fisura del *ethos* satírico y “de actualidad” característico de *Caras y Caretas* es, en la historia de la revista y tal como he señalado, tanto el producto del devenir propio de sus transformaciones hacia 1910, como un intento deliberado por integrarse al

conjunto de la prensa que conmemora el acontecimiento desde una perspectiva que se asume histórica, seria y ejemplar, con una pretensión didáctica y prescriptiva.

En el caso de *PBT*, esa fractura estilística se da marcadamente hacia el interior del número en cuestión; mientras que en ciertas notas y en la tapa - entendida como filtro autónomo de la “agenda mediática” (Traversa, 2009)- hay un espacio denso y constante para lo reidero en torno a los festejos del Centenario y sus vicisitudes organizativas, el tono que asume la crónica ilustrada de “La Semana de Mayo” es definitivamente “serio”, solemne y convencionalmente conmemorativo.

Resulta muy difícil reírse de la gesta patria en sí misma, monumentalizada y ejemplarizada. No así, de su “Centenario”. Las portadas de los números de mayo cercanos a las festividades ofrecen una evidencia del ethos propio de *PBT*: En la tapa del N° 286, el plano de fondo exhibe en una paleta cálida de rojizos el edificio del “Congreso” y, frente a éste, el “Circo Centenario” en llamas. En primer plano, encontramos un payaso de pie que anuncia en un decir italianizado: “Rispicable público: Habrá sirco á pesar del insendia. Si una porta se sierra, siento se abren”. La clase política, especialmente el senado, pero también la Comisión Nacional designada para los preparativos del Centenario, son objetos privilegiados de burla. Así, en el n° 285, *PBT* exhibía una riña de gallos del Senado, donde las aves tienen cabezas de hombres políticos y dos hombres de pueblo comentan:

-Son gallos ingleses bravos!

-No amigo: son gallos buenos solo para “el puchero”.

Y en el N° 284, *PBT* presenta en su portada a la Infanta Isabel de Borbón caricaturizada como pieza de un juego de damas, sobre un tablero en damero. A su alrededor, y también en calidad de “piezas”, las señoras de la comisión designada entre las familias notables de Buenos Aires para su recepción. Acompaña la sentencia: “Nuestras señoras y la infanta jugando a las *damas*”.

Conviene contrastar el tono de esta portada con la que ostenta *CC* en el n° 608 del 28 de mayo de 1910, que presenta a modo de retrato fotográfico el rostro de la Infanta adornado con un marco ilustrado de arabescos, tradicional remate “serio” requerido por las circunstancias y la personalidad en cuestión. El dispositivo de *CC* se vuelve terminantemente solemne y laudatorio, mientras que, claro está, *PBT* ridiculiza a la infanta y al comité femenino de bienvenida.

Las portadas de ambos números especiales exponen la diferencia radical entre los semanarios en cuanto al tratamiento del acontecimiento “Centenario”. Por un lado, *CC* ostenta en su primera tapa la ilustración ganadora del concurso que el mismo semanario había organizado para la ocasión. Aquí se muestra en primer plano a un hombre desnudo curvando su cuerpo esforzado por sostener un mástil (rodeado por una guirnalda de rosas) que iza la flameante bandera argentina, acompañado por las figuras segundas de otros cuatro hombres con el torso desnudo y en posiciones dinámicas, laboriosas, esforzadas. En el horizonte, una nubosa imagen del emblemático edificio del Congreso⁶. La imagen completa asoma sin el marco característico de los números regulares u ordinarios (Romano, 2004), invocando el carácter de “especial” de la publicación.

Una segunda portada (dispositivo tradicional de *CC*) presenta los datos de número, año y fecha. Se publicó el 21 de mayo de 1910, aunque en el número anterior (el n° 606) se había anticipado para el día 22. La pintura, sobria también, de una joven de rasgos nativos, con el pelo suelto y vincha roja, sentada en una silla y acompañada de una paleta y un pincel, parece encarnar el acto “creativo” de la nación. La inscripción que figura debajo de la ilustración en esta segunda “carátula” firmada por Cao⁷ versa: “*Caras y Caretas* se asocia con la publicación de este número a la fecha que hoy solemniza toda la República”.

Para la ocasión, simultáneamente y con la inscripción de “Contra el sol, nada pueden los planetas”, *PBT* presenta una portada en grises con la imagen de un sol (el emblemático “sol de mayo”)⁸ en cuyo centro se lee: “mayo de 1810”. El astro está en posición central y rodeado de una suerte de cometas que orbitan, sin orden aparente, a su alrededor. Remitiendo, sin duda, al cometa conocido como

“Halley” -que pudo admirarse para 1910 y que fue todo un evento a la altura de los festejos-, la portada juega con la caracterización de estos cometas en cuyas colas se lee: “chirinadas”⁹, “caciquismo” (en la cola de un garrote), o “Jetta” (en referencia a Figueroa Alcorta¹⁰) con la coma de una calavera. Otro cometa -cuya cola despliega “politiquería”- exhibe la cabeza de un criollo portando un cuchillo en la boca. Finalmente un cometa “caja” deja como estela risible a la “situación económica”.

PBT, a diferencia de *CC*, no duda ni un instante en reírse desde las portadas. Se ríe del entorno social y político del Centenario; aunque nunca del objeto de conmemoración. Y si se obsesiona en reescribir la narrativa de la semana de mayo es por querer oponer o contrastar la magnitud de los hechos de 1810 (dignos de pensarse como el núcleo del sistema solar) con el “circo”, el “reñidero del Centenario” o “el juego de damas” entre la infanta y nuestras señoras.

Desde el dispositivo de las portadas, entonces, revalidamos que *PBT* ha asumido un rasgo mordaz, aquel que *CC* resignara, cuando menos, al momento de conmemorar en el número especial. Ciertamente, tapas anteriores corporizan el humor en torno de la comisión del centenario. Sin embargo, *CC* parece poner en foco la gravedad y solemnidad en el número especial de 372 páginas.¹¹

Del mismo modo, debemos señalar que el objeto de risa para *PBT* es el panorama político del Centenario mismo, las pantomimas patrióticas de una opulencia europeizante que contrasta rudamente con el contexto de crisis social y política; notablemente, este semanario no se ríe nunca del objeto “Revolución de Mayo”, no se ríe de los héroes de la gesta ni se propone trastocar lo fundamental de la versión historiográfica de Mitre. *PBT* parece incapaz de hacer de los hechos de Mayo una forma del reidero, confirmando su complejo posicionamiento en un país que, tanto hacia el exterior como al interior de sí mismo, se piensa proyectivamente hacia un futuro de grandeza, superador del desafío de integración de inmigrantes a la ciudadanía, en una unidad cívica y territorial.

El relato fundante de la nación traspasa inmune la humorada y permanece intocable. Por su parte, parece claro que CC “se asocia” sin grandes resistencias a la solemnidad de los festejos, incorporándose al tono de “toda la República”.

En sintonía con la animosidad que despertaban los festejos, sustentada en una confianza en el progreso y el destino de la nación, una nota en *PBT* del devenido mitrista Enrique Vera y González proyecta a “Buenos Aires en el año 2010”. El español emigrado a la Argentina había publicado en 1904 *A través del porvenir. La Estrella del Sur*, ficción en la que presentaba un futuro ideal y auspicioso para Buenos Aires y por el que había cautivado la imaginación utópica y las expectativas de sus habitantes. Parte en esta nota de la idea de progreso en la morfología urbana:

Si los hombres de 1810 pudieran levantar la cabeza y darse cuenta de los progresos maravillosos que ha realizado Buenos Aires en un siglo, quedarían tan asombrados que apenas podrían dar crédito al testimonio de sus sentidos.

Y despliega, por el delgado filo entre la ficción utópica y la pretensión de verdad de tinte positivista, la fisonomía de un Buenos Aires del futuro, con avances tecnológicos fantásticos, especialmente en cuanto a los medios de transporte, comunicación y vivienda: “Los peatones dispondrán de una red de puentes. Por todas partes se verán hombres voladores”, “monorrieles y tranvías aéreos cubrirán la ciudad”, afirman los epígrafes de las ilustraciones. Se construye y sostiene, a través de esta proyección urbanística, el sintagma de Buenos Aires como “La gran metrópoli del Sur”, de edificios de 50 pisos como mínimo -donde la cifra es signo de magnitud y gigantismo- y donde, asertivamente:

Se caminará á pie sólo por sport, para evitar la sirosis de los músculos, mas lo general, prescindiendo de la multitud de vehículos existentes, será ir provisto de botas con motor eléctrico, especie de patines que permitirán velocidades graduables desde 25 á 100 metros por segundo.

La *función utópica* de este elemento discursivo, contribuye a lo que Fernández Nadal (2008) identifica como la configuración identitaria del sujeto

¹². En tanto constitutiva de formas de subjetividad, entonces, nos interesa pensar el efecto de este elemento en la construcción de sentidos en torno al Centenario. Presentando un futuro ideal por el camino del progreso, se marcan los pasos a seguir. Una visión del futuro que no es incompatible con el de la elite porteña, que busca conservar para sí hasta el poder de imaginar, seducida por los cambios morfológicos, económicos y culturales del 900.

Otra participación, firmada esta vez por el madrileño Francisco de la Escalera, ilustra cabalmente un rasgo satírico en PBT respecto de esta sociedad “babilónica” de 1910, bajo el título “Con motivo del centenario”:

Con motivo del Centenario: ¿Quién no trama algo con motivo del Centenario?... No es exagerado decir que la mitad por lo menos de cuantos de vivimos en la Babilonia porteña tenemos casi constantemente la imaginación laborando. Casi de una manera simultánea se nos ha despertado la comesón de las iniciativas. Jugamos un torneo de ideas. Hemos inaugurado, sin darnos cuenta, un concurso de pensamientos. Hasta caminamos por la calle llevando la fantasía a gran presión. Y en el alambique de cada uno de nuestros cerebros se destila la ciencia de su extravagancia...

El colorido humorístico de la nota hace un racconto de iniciativas ingeniosas y lucrativas, que están a la orden del día a propósito del Centenario:

Cierto caballero nigromántico, iniciado en los misterios cabalísticos, ha inaugurado en la Avenida de Mayo una sala púrpura para evocaciones nocturnas. Un confitero de Barracas ha fundido un monumental San Martín de caramelo, que se levanta sobre un pedestal corintio de azúcar de pilón. Una señorita holandesa piensa rifarse a cinco pesos el boleto, en combinación con la lotería del Centenario, y se casará con el jugador a quien le toque en suerte, llevando en dote al matrimonio el ochenta por ciento de la rifa en total. El otro veinte por ciento lo dedica a obsequiar á la decana de las solteras de Buenos Aires.

Y así de este modo, poniendo en juego el ingenio, existen hoy entre nosotros mil personas. O cien mil. O quinientas mil. El que no lleva en la frente un Edison en estado de microbio, lleva, por lo menos, el microscópico bacilo de la chifladura.

A propósito de las ilustres visitas, convoca al ingenio para aprovecharse de la “inmigración dorada” en un contexto de crisis económica y precios altos:

No en balde van á llegar aquí una punta de príncipes y de embajadores. Hay que ponerse, por lo tanto, muy de las

circunstancias. Hay que saber ganar la plata. Seamos sugestivos, seamos ingeniosos. Ante esa inmigración dorada, encumbrada, adinerada, que se nos avecina, el que más aguce la imaginación será el que saque mejor provecho.

En síntesis, allí donde el dispositivo de las portadas deja abierto el filtro, se puede colar la humorada. Quien “más aguce la imaginación será el que saque mejor provecho”. Pero si hay espacio para la risa como efecto deseado, es en torno a los festejos centenarios, en un juego donde, para cruzar con la lectura de Fernando Devoto respecto de la coyuntura:

Los miedos a la cuestión inmigratoria, a la violencia anarquista y más en general a la desintegración nacional, se combinaban confusamente con la idea de esa “futura grandeza del país”, de las posibilidades ilimitadas de expansión económica y de asimilación social que la tierra de promisión aseguraba (Devoto, 2005: 47).

Hemos intentado dar cuenta del tratamiento que del Centenario hacen dos emblemáticas publicaciones de la prensa ilustrada, distinguiendo lo que puede o no, en determinadas coordenadas, ser objeto de risa. El “momento del Centenario” como coyuntura particular de invención de una tradición nacional para la proyección futura de la nación por medio de los distintos dispositivos de modelización de la ciudadanía adquiere en los semanarios *CC* y *PBT* posibilidades diferentes, más serias y conmemorativas en un caso, más jocosas y agudas en otro, aunque siempre enmarcadas en un clima de época optimista y confiado en el porvenir de la nación.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (2000): Leiva (coord.) *Los días del centenario de mayo*. Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, Tomo I y II.

AMOSSY, R. (2000): “L’ethos ou la mise en scène del l’orateur”, en *L’argumentation dans le discours politique. Literature d’idee, fiction*. París: Nathan.

CELENTANO, A. (2004). “Una quimera del progreso: La estrella del sur”. En: Biagini H & Roig AA (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Biblos. Tomo: Identidad, utopía, integración (1900-1930).

CHAURAUDEAU, P. y MANGUENEAU, D. (2006): *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

DEVOTO, F. J. (2005): *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, SigloXXI Editores.

FERNÁNDEZ NADAL, E. (2008): “Función utópica”. Entrada en Biagini, H. y Roig, A. A. (dir.) *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires, Biblos: 235-237.

MAINGUENEAU, D. N. (2002): “Problemas de ethos”, en *Pratiques* N° 113/114, junio de 2002: 55-67. Trad. por Contursi, M. E.

MIRANDE LAMEDICA, G. (2000): “Las imágenes del Centenario” en AAVV (2000): op. cit., T.II.

PIGNATELLI, A. I. (2000): *Historia de Revistas Argentinas*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, Tomo II.

ROMANO, E. (2003): “*Caras y Caretas*”: utopía temprana de un periodismo artístico y popular. Ponencia en II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. [Consulta: marzo 2008]
<http://ffyk.uncu.edu.ar/ifaa/achivo/IIInteroceanico/Expresion/Romano>.

ROMANO, E. (2004): *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos-Calafate.

TRAVERSA, O. ET AL. (2009): *Las tapas de semanarios del siglo XX*, Revista *Figuraciones*, N°5. [Consulta abril de 2010: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=5&arch=1>].

ZUBIETA, E. (2004). “Representar y polemizar: el humor de Caras y Caretas en el Centenario”. En: Biagini H & Roig AA (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Biblos. Tomo: Identidad, utopía, integración (1900-1930).

NOTAS

¹ El marco de esta investigación es el del proyecto UBACyT F426, “Ideologías políticas e ideologías lingüísticas en el Centenario y en el Bicentenario”, que ha sido dirigido en la programación 2008- 2010 por la Dra. Vázquez Villanueva.

² CC salió en 26,5 x 28 cm. y PBT, más osada aún, en un formato de 23 x 13 cm.

³ PBT dedica en su segmento “La semana a través del objetivo” un espacio importante a la actualidad, mediante fotografías epigrafiadas que alcanzan varias páginas y permiten cubrir los eventos políticos y sociales más destacados.

⁴ La hipótesis de trabajo ha implicado el análisis de la operación de reformulación del relato historiográfico fundante de la revolución argentina, el enunciado por Bartolomé Mitre en *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*. He analizado también las relaciones con el llamado “primer film argumental argentino”, *La Revolución de Mayo* (1909), de Mario Gallo, al que ambos semanarios remiten de maneras distintas. Ver: Ferrero, M. V., “La crónica ilustrada: un dispositivo pedagógico en la prensa del Centenario argentino”, en *Discurso. Teoría y Análisis*, México, n° 30, 2010. Y Ferrero, M. V., “La construcción de la memoria discursiva nacional en *Caras y Caretas* del Centenario”, en Vázquez Villanueva (Coord.): *Memorias del Bicentenario: discursos e ideologías*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

⁵ En la crónica de CC, Saavedra, como representante de la junta elegida por el pueblo, incita a la unión y al orden, un mensaje que se actualiza en el contexto de los conflictos sociales, las tensiones anarquistas-socialistas y la crisis política del sistema electoral de 1910. La crónica reclama una conciliación con la herencia española y un turno para la integración de inmigrantes.

⁶ El Palacio del Congreso de la Nación Argentina fue en Buenos Aires una obra arquitectónica de estilo grecorromano de gran envergadura, cuya construcción completa demoró unas cinco décadas. Confiada al ingeniero italiano Vittorio Meano, comenzó a mediados de 1897 y, aunque inaugurada en 1906, se finalizó para 1946 de la mano del arquitecto Julio Dormal.

⁷ José María Cao Luaces fue, junto con Manuel Mayol, el ilustrador principal de *Caras y Caretas* desde los primeros tiempos del semanario. Hacia 1912, en un movimiento semejante al que había conducido la fundación de PBT en 1904, fundó la publicación *Fray Mocho* junto a otros colaboradores venidos de *Caras y Caretas*.

⁸ El “sol” es un emblema de amplia y compleja trayectoria, acuñado (en el ámbito argentino) en relación con el momento revolucionario. Sus múltiples asociaciones metafóricas (lo “central”, lo “naciente”, lo “luminoso”, la “fuente de vida”, etc.) han sido explotadas en diversos usos (escudo nacional, bandera, moneda). Aunque no podemos discutir aquí los orígenes y usos que ha tenido la iconografía del “sol”, mencionaremos que el sintagma fue promovido y fuertemente anclado en el contexto argentino por la llamada “generación del ’37”. Específicamente, Juan Bautista Alberdi, en *La Revolución de Mayo. Crónica dramática* de 1839, enfatiza la presencia positiva y reiterada del “sol de mayo”. Una hipótesis inmadura pero posible permite sostener que en el Centenario, momento en que se busca refundar la patria, este ícono/sintagma cobra nuevo impulso, resemantizado por el ideal de progreso y sostenido en la grandeza del porvenir de una nación que “renace” simbólicamente desde su origen glorioso.

⁹ El término “chirinada” alude a un motín frustrado, una asonada militar vencida o un intento de poco vuelo.

¹⁰ Para poder réirnos con los lectores tenemos que situarnos en una instancia posible de las condiciones de reconocimiento de estos discursos y saber, por ejemplo, del apodo burlesco que el entonces presidente Figueroa Alcorta recibía, el de “Jetta” o “Jettatore”, en referencia al modo en que accedió al poder, a la muerte del presidente Quintana en 1906, siendo Alcorta vicemandatario. El término alude más precisamente a la obra teatral *Jettatore!* de Gregorio de Laferrère, cuyo personaje principal atrae la fatalidad y mala suerte, estrenada por aquellos años por la compañía Podestá.

¹¹ El trabajo de Elena Zubieta se enfoca en las portadas de CC y proporciona un análisis ineludible, aunque no compartamos la radicalidad de la afirmación de que este semanario “reflejó un pensamiento alternativo al oficial o hegemónico de la época” (Zubieta, 2004: 525).

¹² Fernández Nadal da cuenta de las tres modalidades de la función utópica de A. A. Roig: función crítico reguladora, función liberadora del determinismo legal y función anticipadora del futuro, afirmando que todas “confluyen en acentuar la importancia del discurso político en la constitución de los sujetos sociales.” (Fernández Nadal, 2008:236). Para Roig, en términos de Fernández Nadal, “la dicotomía

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

género utópico/función utópica apunta, entonces, a diferenciar la utopía como un tipo particular de expresión literaria, por una parte, y como dispositivo específico del discurso político, por otra” (Fernández Nadal, 2008: 235).

FOGWILL, POLÍTICAS LITERARIAS

Mauro Horacio Figueredo

maurofigueredo.cc@gmail.com

Proyecto de investigación: Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Marginalidad-realismo-desterritorialización-sexualidad-bruma-ciudad-corporiedad.

Resumen

Acaso en estas exiguas líneas de análisis abordadas, podría entreverse la labor intelectual de Fogwill. Labor impulsada como una fuga perpetua al borde de los discursos monológicos, canónicos, totalitarios, colonizantes, reductivos. Esto involucra, necesariamente, una impronta que repiensa el mundo base.

En este trabajo, nos proponemos analizar algunos dispositivos fogwillianos y, empezar a despuntar posibles recorridos, los cuales darían, creemos, cuenta de las potencialidades que tienen estos nodos estéticos para dislocar los mecanismos reproductores del arte y cuestionar ciertos posicionamientos en el campo intelectual y, al mismo tiempo, generar esa estela de puntos suspensivos que obliga a pensar en otra cosa. En otras palabras: obligan a releer el mundo.

Por otra parte, abriremos un pequeño apartado en el que pondremos de manifiesto la dialogía Arlt/Fogwill establecida en base a la ciudad como punto neurálgico, estratégico, ético. Creemos que en esa dialogía se encuentran las líneas ideológicas para repensar las discursividades acerca de la construcción

semiológica de la ciudad, lo que implica volver a repensar las maquinarias antes mencionadas en otra cartografía.

Justamente, más allá de los asertos de Fogwill y del reconocimiento académico –hoy tan en boga–, es necesario señalar el importante lugar que ocupa este Autor en la literatura Argentina.

* * *

Preliminares

En este trabajo pretendo ensayar posibles territorios a investigar, muchos de los cuales, se sabe, se quedarán en el camino o se transformarán en *otra cosa*. Vislumbro una suerte de líneas contigüidad que se establece entre estas propuestas y lo que han ser sus devenires al atravesar –siendo Otro– diversos estadios investigativos, pero todavía no alcanzo a ver del todo sus vasos conectores. De esto se desprende que las puntadas investigativas sufren un proceso de umbralidad en el que se ubican, a propósito, para empezar a conjeturar nuevas metodologías del quehacer académico.

Ahora bien, aún en los inicios, partimos de la necesidad de reflexionar sobre la tríada cultural-sociedad-literatura, tomando como eje vertebrador a los textos de Fogwill. De este modo, la literatura operaría como el punto de partida de la «serie», o, si se quiere, una excusa para, al decir de Barthes (2008:36), levantar la cabeza y pensar en otra cosa. Si venimos diciendo, hace bastante tiempo ya, que lo importante es acaso lo que señalaban Deleuze-Guattari (2002:11): que todo podría ser conectado con todo, entonces, buscamos que ciertos «nodos» estéticos puedan ser retraducidos, reciclados, trabajados en universos discursivos plurales.

Esto supone, a priori, la configuración de un entramado discursivo multidimensional en los que los textos se vinculan permanentemente con el mundo como disparadores metareflexivos; que estos disparadores, en el sentido de Nietzsche y Marx, no se concentran en develar significados que permitan restaurar

sentidos originarios, sino acaso todo lo contrario: en su opacidad, en su función desnaturalizada del lazo que los une al sentido común (Grüner, 2002:1929). Por eso mismo, subrayan una postura particular ante él, y permiten escudriñar sus sentidos subrepticios (Geertz, 1994:123), en tanto y en cuanto, nos enseñan que toda estética comporta una *política* y una *ética* (Grüner, 2002:11).

En otras palabras, se traman como indagación enclavada en la zona de lo «denso». Lo denso tiene que ver con que el hecho de que *dialogan* y se *diseminan* en un denso intertexto: líneas de conexión con la literatura, con otros enunciados sociales, con los productos de la industria cultural, los mass media, las ideologías, las representaciones, etc.. Lo cual implica que en el entramado cultural e histórico buscamos *perder el objeto para ganar el proceso* (Barbero)¹: zonas de opacidad, de indeterminación, esos bolsones *híbridos* en los que nada se resuelve, sus balbuceos, su bruma.

Así que nos proponemos, más que nada, un mapeo pensado a futuro. En este sentido, nuestro trabajo sería más interesante como metodología, como necesidad de hacer tambalear nuestras doxas academicistas, como búsqueda de ligación de la literatura con otros dispositivos socioculturales, antes que como hagiografía de los estudios tradicionales de lo literario. En efecto, como dice Félix Azua: “la literatura nos habla de aquello que nunca aconteció pero que no deja de acontecer” (Abraham, 2010:24).

1. El cuerpo

“El saber anatómico vuelve plano al cuerpo y lo toma a la letra de explicaciones que surgen del escarpelo. Se rompe la correspondencia entre la carne del hombre y la carne del mundo. El cuerpo sólo remite a sí mismo. El hombre está ontológicamente separado del propio cuerpo que parece tener su aventura singular.” (Le Breton)

El cuerpo ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de representaciones sociales. El cuerpo no sólo es el vehículo de una cantidad de funciones físicas, sino que se le otorga una posición en el cosmos y en la ecología urbana (Le Breton, 2008: 13). Es, además, el producto de la *intensidades* simbólicas, demarcadas por un contexto sociohistórico y un marco de inteligibilidad cultural (Le Breton, 2008:14). Supone, en este sentido, una multiplicidad de miríadas que buscan otorgarle *sentido al espesor de la carne* en base a una axiología de las relaciones con los otros y con el mundo.

Hoy, más que nunca, el cuerpo aparece asediado de representaciones, pero, paradójicamente, esto no lo hace más libre, acaso todo lo contrario². Sin embargo, ya sea que el cuerpo -desde la ideología moderna- se conciba como una máquina cuyos engranajes son piezas intercambiables o como espacio de resistencia a esta concepción: lugar del placer, del bienestar, de la remodelación física, de la conservación de la juventud, etc., ambas posiciones son tributarias de una negación y de una dualidad (Le Breton, 2008:217). El cuerpo es algo que se posee, que se tiene. El cuerpo es la parte maldita, que hay que reciclar, reconfigurar simbólica e ideológicamente, cortar, anular sus malestares que lo hacen *presente*, o borrar con normas de distanciamiento.

Al perderse el sentido compartido de pertenencia accedemos al «... individualismo [que] le pone la firma a la aparición del hombre encerrado en el cuerpo, marca de su diferencia y lo hace, especialmente, en la epifanía del rostro» (Le Breton, 2008:43). Este rostro comienza a transformarse en marca de su individualidad, y de su separación; señala al cuerpo como frontera, como límite, lo cual coincide, paralelamente, con la «desacralización de la naturaleza» (Le Breton, 2008:45).

Ahora bien: tomemos un caso paradigmático en la prosa de Fogwill: el cuento “Help a él”. Desde mi punto de vista, “Help a él”, no solamente aglutina la concepción estética de Fogwill sino que plantea la necesidad de un cuestionamiento permanente al campo intelectual y posiciona al «cuerpo» en un momento clave de las letras argentinas, como eje o foco de debate. Aquí,

entonces, se establece una zona de densidad, para empezar a pensar cómo, en qué sentido, de qué manera, operaría la corporiedad en Arlt, Fabián Casas, en Marcelo Cohen, por ejemplo³, pero también, y hete aquí la búsqueda de esos territorios semióticos interconectados, cómo se representa el cuerpo en la sociedad contemporánea.

Como sabemos, en este cuento Fogwill realiza un movimiento inverso: envés de tratarse de una «experiencia metafísica» se trata de una «experiencia interior» sustentada por las drogas como motor y el sexo como «experiencia sensible». No obstante, de algún modo, al poner de relieve el encuentro del narrador-personaje con Vera Ortiz (ella ya muerta) instaura casi una metafísica del sexo, pues se unen -en disloque- la carnalidad con el delirio inducido a través de la droga.

De hecho, cuando Beatriz Viterbo establece el pasaje a Vera Ortiz en el camino ha perdido algo: ha perdido la facultad de permanecer oculta, de evocar, de sugerir. Jorge Luis distancia las pistas narrativas del personaje hacia su Biblioteca Total, la intertextualidad cobra abrumadora resonancia. Rodolfo, en cambio, va hacia adentro, intenta recuperar las paredes erosionadas de la misma, su «carnalidad»; busca una hondura que se pierde, a cada paso, en una hipertrofia e hipérbole sexuales. Este borde carnal es el que intenta recuperar Fogwill, ese es su Aleph. Fogwill viola al personaje prácticamente, lo engulle, lo deglute y lo vuelve a lanzar al mundo. Volvemos a leer a Borges pero desde otro lugar.

En *La experiencia sensible*, en cambio, una zona narrativa es densa, digresiva, y la otra, de acuerdo con el dialecto de Verónica es líquida, plástica. Una marcha que, por un momento, se detiene en las minucias, teje la narrativa como un ordenador con analogías tecnológicas, encrespa las frases sobre el sentido común, se pierde en digresiones, reduplica y se pliega, en este sentido, sobre la maquinaria ideológica de la dictadura. Por otro lado, una contramarcha, que se desliza, que salpica, pues intenta recuperar la chispa coloquial, el dialecto. En efecto, la *palabra* aquí se (re)vuelca sobre el cuerpo. La palabra es cuerpo, los roza, los recorre, estimula sus zonas erógenas. Todos los discursos de Verónica

tienen que ver con la sexualidad, Verónica no habla de otra cosa, no discurre sobre las problemáticas existenciales, no piensa en el futuro, o en el pasado. Verónica, una *conciencia plana*, casi un dispositivo para repensar, a través de la sexualidad, las relaciones con los demás.

Entonces, habría una necesidad de estudiar algunos ejes de la corporeidad y establecer lazos con la cultura que fragmenta, borra, individualiza y entreteje imaginarios manufacturados. Sobre todo, planteamos empezar a pensar cómo Fogwill establece un sesgo con la *pornografía cool*, la sexualidad políticamente correcta, de los medios de comunicación, que reordenan y disciplinan los cuerpos.

2. Representaciones sociales: el Sida

*“Mariana está podrida De sí. De sida
Morirá Como todos Morirá sin amor
Pero antes devoraré Un Pedazo de su
cuerpo Sangrante Amado”. (Fogwill en
Vivir afuera)*

En el tejido de las sociedades contemporáneas circula una pluralidad de relatos cuyas huellas nos indican que estudiar las disputas que se posicionan en el espacio público/privado sería advertir las luchas por la *representación* de la realidad (cfr. Reguillo, 2007:1). En efecto, como lo explican Cebrelli/Arancibia (2008:4), las representaciones podrían pensarse como una especie de bisagra entre las prácticas y los discursos, ya que no sólo proponen un “modo de ser”, sino que se organizan como un modo de intervención hacia la realidad a la vez que se encuentran trenzados por los *campos de interlocución* posibles.

En este punto se *encarnaría* esta línea de nuestro trabajo: en la indagación de las relaciones que establece el Sida como representación social a partir de *Vivir afuera* de Fogwill. Y empezar a cavilar, especular, como funciona el discurso del Sida en los medios de comunicación, en otros formatos textuales y en pacientes concretos (aquí todavía todo está por hacerse, claro está).

Ahora bien, toda cultura, lo sabemos, posee signos limítrofes más allá de los cuales no es dado aventurarse, por todos los peligros que “esconden”, por los que “acarrearían” consigo (luego, si aún así se los *representa*, suelen galvanizarla marcas semióticas del oscurantismo, la culpa, o el barniz didáctico moralizante). Sin embargo, como ya lo ha señalado Fernando Aínsa (2002:36), lo paradójico sería que las fronteras están para ser cruzadas. En este punto, precisamente, podríamos conjeturar el Sida y su relación con la obra de Fogwill. El Sida como signo-margen, como uno de los elementos con los cuales Fogwill trabaja su política de la trasgresión y, asimismo, como construcción ideológica que incide en la desnaturalización del lazo que une el *deseo* con la *sexualidad*.

La representación de la enfermedad inaugura una zona de indeterminación en la narrativa fogwilliana. Entreteje, en torno suyo, los imaginarios y las representaciones –negativas, peyorativas, excesivas, paranoicas- que operan en diversas dimensiones sociales de la enfermedad, es decir, serían algo así como su trasfondo, su murmullo, su espuma, lo que no se ve en la literariedad pero que se vive más allá del texto. El sida es como la voz que resuena permanentemente en el mismo movimiento de los cuerpos, es una pieza que funciona mal, cuyo chirrido nos indica una relación de fractura en las dimensiones de la sexualidad.

El Sida genera, así, una comunidad otra, una marca que se sobreimprime en la identidad del sujeto y lo convierte en “otra cosa”. Como enfermedad de transmisión sexual es una huella sígnica que tajea al cuerpo con algunas nociones e ideas predigeridas que lo *representan* como infiltración infecciosa en la propia génesis de lo humano, sobre todo cuando se trata de señalar las costumbres ajenas a la moral burguesa (Sontag, 2008:131). Por tal motivo

... la vergüenza va acompañada de una imputación de culpa... tener sida es precisamente ponerse en una comunidad de parias. La enfermedad hacer brotar una identidad que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos. (Sontag, 2008:129).

Las metáforas del sida más allá de dar cuenta de una constelación de representaciones (máxime las de impronta militar que priman en la medicina moderna), configuran el carácter simbólico del cuerpo de acuerdo con una penalidad, ya que éste queda *prendido en un sistema de obligaciones y prohibiciones* (cfr. Foucault, 2006:18). Esta penalidad impone castigos no corporales ni discernibles a simple vista, más sutiles y, por eso mismo, con mayor tendencia a operar en el silenciamiento y la exclusión (cfr. Foucault, 2006:15) y al mismo tiempo reglamenta un régimen de control medicinal permanente (la serie, cada vez más infinita, de drogas que detienen momentáneamente al virus). De este modo, en *Vivir afuera*, el sida se conecta con la cultura argentina, con los mass media, con las campañas de educación sexual, con los hospitales y las formas/modos en los que los actores sociales cifran su relación con la sociedad y por ende con los otros individuos.

La chica dice que nuca se picó. Los otros dos son chicos dragones y uno de ellos me parece que es homo, o taxi-boy... Los tres dicen lo mismo: ni sueñan con vivir más arriba de los veinte (...) Hay médicos imbéciles que dicen que son así a causa de las condiciones de vida. Pero cada vez me convenzo más de que son más felices que los médicos o por lo menos, que los oficinistas del hospital... Bha... No: eran antes, más felices, porque en cuanto les ataca la ilusión de curarse y empiezan a pedir que los metan en grupos experimentales de nuevas drogas ¡Como si hubieran nuevas drogas!, empiezan a querer vivir y se amargan como todos. (*Vivir afuera*, 1998:96-7)

O bien cuando Mariana le dice a Wolff:

Si yo tuviera el sida... ¿Me ves a mí la onda de anotarme en la cola del Ministerio para que me den los frasquitos para las inyecciones? ¡Ni ahí! Estimado Gil Gil: si yo tuviera el sida me largaría a pasarla bien igual que ahora... Morfar y dormir bien... (*Vivir afuera*, 1998:131)

Las representaciones, en estos casos, soslayan la tragedia y mapean la efemiridad, la imposibilidad de pensar más allá del aquí-y-ahora, al tiempo que se burlan del *desideratum* farmacológico de una “eterna” enfermedad. No obstante, los párrafos incluyen una zona limítrofe. *Hasta* envuelve el hecho de que cuando

los moldes sociales y sus sistemas plantean una “esperanza”, más bien la idea de *ser* de acuerdo con las políticas de las drogas, comienza a diagramarse un circuito de posicionamientos que ubica a los que la padecen en un proceso kafkiano: de recibos, de entrega de medicamentos, de médicos, de culpa, de abstinencia, de análisis, etc. que coarta, restringe, niega, adoctrina, impone, socava y ausculta. Una matriz sociológica cuya pesadilla es la serie del sistema.

Por otra parte, advierten que para determinada franja etaria y determinada clase social el sida no se presenta como una tragedia o una problemática a resolver, puesto que la noción de futuro carece de sentido por sí misma. Pero esto no niega que Mariana no piense –o desee– estar afuera de los lindes representacionales de la enfermedad:

...volvía a Varela con el brazo pinchado, tenía que andar con magas durante varios días y estaba nerviosa hasta la siguiente consulta, dándose manija con la posibilidad de que volviera a dar negativo otra vez, y otra vez más análisis y la ilusión de que todo había sido un error y que, de un día para el otro, todo resultaría como cuando pasa un mal sueño.... (*Vivir afuera*, 1998:88)

Este diloguismo interior de Mariana saca a colación no sólo la ambigüedad, el doble discurso, marca registrada en Fogwill, sino el hecho de que el sida es una de las pocas enfermedades con las cuales el sujeto puede considerarse enfermo –imaginario– sin estarlo (la paranoia, la hipocondría, en definitiva, *el miedo* de una sociedad que los ha multiplicado por doquier) y un despliegue infinito de sintomatologías y procedimientos para su veredicto. Inclusive, de aquellos que todavía no han sucumbido a la enfermedad se suele decir que ya se les manifestaron todos los síntomas (Sontag, 2008:140).

Esta es su atrocidad y su delirio, pues, desde esta perspectiva, serían millones y millones los infectados que todavía no saben que lo están y podrían estarlo en cualquier momento. Esta saga paranoiqueante genera un mundillo de auto-persecuciones y exclusiones y opera con el acto sexual en fisura de acuerdo con los mecanismos de seducción, placer, deseo⁴.

En síntesis, el Sida, con la dislexia moral que caracteriza a Fogwill, se entrelaza sobre el cuerpo y planta la incertidumbre: Acaso “la pudrición total”, como dice uno de los personajes, no está en el cuerpo de Mariana, está en otra parte: en la sociedad, en sus estructuras, nociones, ideales, conceptos.

Como vemos estas líneas podrían empezar a operar como espacio de interlocución, como líneas dialógicas con la sociedad. Así el sida empieza a ejercer como signo un lugar para deliberar con otros discursos “enfermos” que marginalizan.

3. Ciudad arlt-Fogwill

“La tierra está llena de hombres. De ciudades de hombres. De casas para hombres. De cosas para hombres. Donde se vaya se encontrarán hombres y mujeres. Hombres que caminan seguidos por mujeres que también caminan. (...) En todas partes se ha infiltrado el hombre y su ciudad.”
(Roberto Arlt)

Adrián Gorelik (2002:12) señala que la ciudad como «objeto de estudio» implica un cambio de paradigma. Es decir, marca el momento en el que la concepción de la ciudad pasó de ser una «aspiración» para transformarse en un «problema». En este «problema» estaría cifrada toda una dinámica epistemológica que trabaja sobre la aprehensión –siempre inestable, siempre inacabada- de la ciudad.

En este sentido, podríamos pensar como significativa la comparación que realiza David Viñas (1997:14) de Arlt con Sarmiento. La ciudad-Sarmiento es signo utópico, metáfora de la civilización, artefacto simbólico, ideológico y político para pensar a la ciudad como medio de la liberación de la “barbarie” o como sinónimo de «progreso». Esta “misma” ciudad se convierte, en Arlt, en «contrautopía», en una pesadilla de la dominación. Ciudad «futura» cuya maquinaria colectiviza y oprime el ritmo de los sujetos. Sesenta años más

adelante, en los textos de Fogwill, nos encontraremos con la textura sociológica de la ciudad: macroestructuras que trazan los mapas inteligibilidad de la misma, de su política, que también colectiviza, que también demarca la carne del sujeto con el modelo, cada vez más paranoica, cada vez más repetitiva.

Entonces, podríamos decir que tejido de la ciudad cobra dimensión como construcción y deconstrucción social; como espacio en el cual se reflejan y se refractan los imaginarios sociales; como sitio en el que se representan las múltiples identidades culturales y se trazan las formas de interlocución con la otredad; como ruta simbólica y a la vez material⁵. O bien como escenario político de disputas, de intercambio y negociación. Todo este entramado urbano, desde luego, se encuentra surcado por profundas huellas que dejan, en todos sus puntos, las relaciones de *poder*.

Semiosis, por cierto, inasible, dispersa, nunca fija ni totalmente accesible. Desde esta perspectiva, el discurso de la ciudad no es generalizable, ni es atribuible directamente a un marco referencial determinado, ni menos aún medible a precisiones estadísticas o de otra índole clasificatoria. Se trata más bien de un conjunto de miríadas, de cosmovisiones, de ideologías, de prácticas, que delatan el sentido político de todo devenir discursivo en/sobre la ciudad.

Una ciudad todavía «inexistente» en el caso de Arlt, avizorada más bien y una ciudad «supuesta» en el caso de Fogwill, sin la cual no se puede pensar ningún punto del tejido social⁶. La ciudad es el fondo y el sustrato de todo lo conocido y cognoscente. No habría desarrollo ontológico fuera de los lindes de la ciudad. La “city” porteña se mete hasta los huesos, está en todas partes, ya no puede establecerse como edificación aspirante. La ciudad ES⁷.

La ciudad-Arlt sería «proyectiva», pues se posiciona en un más allá; aspira a diagramar un espacio en los propios confines de lo posible. Arlt realiza un boceto de una ciudad que no existía ni por asomo en el Buenos Aires de finales de la década del 20’ y comienzos del 30’ (cfr. Sarlo, 1997:24). Una ciudad “trashumante” precisamente porque se encuentra enclavada en un momento histórico de quiebre (cfr. De Certeau, 2000). Ésta, de hecho, desborda de saberes

técnicos y opera como una especie de síntesis de cosmovisiones (porque se unen elementos dislocados, dispersos que van desde lo ideológico a lo técnico-científico marginal)⁸. Acaso la rosa metalizada que intenta fabricar Erdosain sería una metáfora que aglutina en sí las divagaciones del inventor fracasado (el batacazo, según Sarlo), la unión de lo técnico moderno con lo natural, el pasaje de algo que ha dejado de ser una cosa para convertirse en otra cosa pero que no lo consigue nunca. La rosa, a su vez, podría ser una suerte de parodia al sentimentalismo folletinesco.

Por otro lado, si hablamos de técnica y proyección habría, de esta manera, una dialogía, un atravesamiento que no implica una dicotomía sino una síntesis, puesto que el cuerpo de la ciudad y el cuerpo del ciudadano no se separan el uno del otro, están indisolublemente unidos, se confunden de modo tal que *el destino de uno no se separa del destino de lo otro* (Orlandi 2004:12).

A la vez, implica un cambio en la posición del escritor. El escritor ya no “ve” hacia afuera de la ciudad, hacia los lindes rurales, tampoco hacia su mera interioridad, juega en dialéctica -“El rufián escupe y camina. Rechupa la colilla de su cigarrillo y llena el aire de sus pulmones. La ciudad entra en su corazón y se vuelca por sus arterias” (Arlt, 2005:49)- y en esa multiplicidad de visiones: aparecen los delirios, los submundos atroces, las pesadillas futuristas (nadie antes que Arlt pensó a la ciudad con los mecanismos mestizos: al realismo se suma el delirio y se confunde con las pesadillas futuristas que son casi un nodo de cierta línea estética de la ciencia ficción). Dialogismo interior, vale decir, que tanto Arlt como Fogwill comparten. Habría cierta continuidad en que ambas se erigen sobre el arte de narrar vivencias, en un cúmulo de relatos que son como manchas de aceites en la trama, que se yuxtaponen unos con otros y generan la polifonía del “estar” en el Mundo.

Estos registros discursivos les servirían a ambos autores para pensar ese espacio irregular, anamórfico, donde los derivantes convergen y las heterogeneidades coexisten. No obstante, ambas se insinúan sobre la ciudad “real” y en conversación con lo urbanístico. Materialidad discursiva que parece

sostenerla, pero que, sin embargo, opera como enclave para que el discurso se orille y se entreteja en el borde cultural y, por otro lado, les posibilite efectuar líneas de fuga del realismo social bienpensante. Desde ahí libran una lucha por transformar el discurso.

Arlt ve, precisamente, aquello que *falta*. Ve una ciudad construyéndose, siempre en movimiento; opone sus pinceladas expresionistas a los paisajes costumbristas de la ciudad. Como señalara Piglia, Arlt es un extranjero que escribe sobre la ciudad, ya que posee la mirada de un recién llegado, que más que acercarlo al realismo ha terminado por cifrar su concepción de la ciudad en una forma futura (Piglia, 2005:38)⁹. Las imágenes se suceden con la velocidad de detonadores. Los paraísos artificiales del hombre moderno en donde nada es lo que parece y la frialdad del frigorífico existencial lo atraviesa son el caldo de cultivo de su discursividad plebeya.

De Certeau (1998) dice que los relatos diversifican y los rumores totalizan. Entonces, si, el rumor lo cubre todo, pero en sus pliegues la vida como relato vuelve a poner densidad en las discursividades ciudadanas, entonces habría potencialidades para hacer tambalear el lugar hegemónico del discurso, para corroerlo en su misma raíz.

Por un lado, cierta faz del poliedro de la ciudad-Fogwill se cimienta con ecos de otras voces, de las glosas y de los comentarios que deambulan. Una ciudad en donde es imposible discernir si lo que “pensamos” (piensan los personajes) es producto de lo vivido o de lo deglutido socioculturalmente. Pero, por otro, habría una multiplicidad de narración que quiebra el orden del discurso. Para Fogwill, miles de discursos configuran las matrices ciudadanas pero sin nombrarla; donde el ruido atronador de la actualidad, grueso y estandarizado discurrir, se conecta con el plástico, fluido, el discurso de la calle, del aquí-y-ahora.

Por otra parte, tanto en Fogwill como en Arlt podría notarse un *proceso de hibridación*, entendido éste como proceso en el que se combinan y mezclan (se recorta y se pega) materiales, para generar nuevas estructuras narrativas (cfr.

García Canclini, 2005:14). Esto implicaría, desde cierto punto de vista, poner al discurso en situación actual –los discursos periodísticos que Arlt mecha en sus novelas, por ejemplo y las problemáticas sociales emergentes en Fogwill-¹⁰. No es casual que *Los siete locos* termine con una redacción periodística y que la narración de los hechos se producen en un tono monocorde, y de cierto desapego del cronista con la historia: la historia importa en la medida de lo vendible-. En la urbe Arlt/Fogwill asimismo aparecen huellas de las construcciones sociales de la argentina (creencias, políticas, ideológicas).

Pero habría un punto más en el que ambas ciudades se conectan. Fogwill – en *Vivir afuera*-remite a una ciudad que se teje en la marginalidad y en la bruma. La marginalidad tiene que ver con el hecho de que esta «ciudad» encarna los sentidos en el borde sociocultural, con el propósito de abandonar los sentidos demasiado discretos, demasiado totalizantes de la tecnología de los relatos. Los hospitales, las villas, las inmediaciones de las plantaciones de marihuana, los bares, etc., configuran una ciudad pensada en sus zonas periféricas. La bruma, en cambio, es la suspensión del realismo mimético, el juego con una red signica que presupone un intersticio: no una legibilidad ni una transparencia del margen, sino su opacidad. Si Fogwill reinscribe a la ciudad en el margen -político, económico, social, legal, sexual-. Esto lo hace arltiano en el amplio sentido del término, pues Arlt también opera con la marginalidad: los Espila, Erdosain, El Astrólogo, el arquetipo: El rufián Melancólico –Haffner-; como los espacios por los que circulan los personajes y los discursos marginales.

En definitiva, las configuraciones de las ciudades Arlt/Fogwill, cada una a su modo, nos mostrarían una multiplicidad espacial y nos posibilitarían pensar en las posibles conexiones con su momento histórico en particular y su «costra», esto es, su más allá, su *mundo posible*.

A modo de cierre

"No hay más recurso, para testimoniar una gran marcha sobre la superficie de los

textos, que marchar y seguir marchando por ellos sin caer en el abismo opaco de los significados, sin trepar a los vaporetos luminosos que prometen el confort de las escuelas, los métodos, el despótico dictamen de las musas de turno y las esperanzas del gran público extraviado, en las tribunas de ese gran circo incandescente de las letras."
(Fogwill)

Este prólogo, entonces, tiene más preguntas que respuestas. ¿Cómo reactualizar el simbolismo del cuerpo en la trama de representaciones contemporáneas? ¿Cómo inciden estas representaciones en las prácticas urbanas? ¿Cómo se rearticulan los espacios marginales con el derivar de los personajes? ¿Cómo, al decir de De Certeau, en esos espacios se reinscriben en retóricas de lo subrepticio, Tácticas artesanales, creatividad dispersas en esas redes de vigilancia, líneas de fuga, etc.? ¿Cómo se marca el cuerpo en las representaciones del sida y la sexualidad? En el plano metodológico: ¿Cómo disemina enunciados con el propósito de inscribirlos en otros contextos y otras condiciones de producción... ¿Cómo lograr, bajtinianamente, que nuestros nodos dialoguen en ese denso intertexto, en ese denso entramado en el que todo puede ser relacionado con todo? En otras palabras La diseminación de los enunciados, esto es, la posibilidad de fluidez de los enunciaos de inscribirse en otros contextos/situacional y en otras condiciones de producción. De esta manera, planteamos generar una suerte de zona de densidad que se desliza siempre para repensar el mundo base, sus ideologías, sus representaciones sociales, sus imágenes, sus productos de la industria cultural.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1999): *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en Argentina* (Nicolás Rosa, comp.). Buenos Aires, Biblos.

Barbero, J. M. (2002) [“Cap. 3: Reconfiguraciones narrativas del saber y del narrar”](#) en *La educación desde la comunicación*. Bs. As.: Norma*.

-----: “Retos a la investigación de comunicación en América Latina” en *Revista de Comunicación y Cultura* (la comunicación masiva en el proceso político Latinoamericano). México, Ediciones Olimpia. N° 9.

----- (1984): “Perder el ‘objeto’ para ganar el proceso” en *Revista Signo y Pensamiento*, N° 3, Vol. 5.

Benjamin, W. (2000): “Ensayos”. Tomo II. Edición Nacional-Biblioteca de Filosofía. Madrid.

Cebrelli, A.-Arancibia, V. (2005): *Representaciones sociales: modos de mirar y de hacer*. Salta, Universidad Nacional de Salta.

------(2008): [“Representaciones, temporalidad y memoria colectiva. Una propuesta para anclar el discurso informativo en la historia”](#) en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, 59, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP; (2008b) [“Las tram\(p\)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios”](#) en *Actas de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* Rosario: UNR. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Arponencia%20arancibia-cebrell%20ok.pdf>

De Certeau, M.: *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer. México, Universidad iberoameicana, 2000.

Deleuze, G.: *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 2009.

Deleuze, G.-Guattari, F. (1980): “Micropolítica y segmentariedad”, “14. Lo lizo y lo estriado” en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2002.

Durkheim, E. (1968 -Primera edición de 1912) [“Las representaciones colectivas como nociones-tipo en la que participan los individuos”](#) en *Las formas elementales de la vida religiosa*. Editorial Schapire, Buenos Aires, 442-449*.

Puccinelli Orlandi, E.: *Cidade dos sentidos*. SP, Pontes Editores, 2004.

-----: *Cidade atravessada (os sentidos Públicos no Espaço Urbano)*. São Paulo, Pontes, 2001.

-----: "N/o limiar da cidade" en RUA. Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp NUCREDI. São Paulo, Unicamp-Nucredi, 1999.

Foucault, M. (1975): *Vigilar y castigar (nacimiento de la prisión)*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

González, H.: *Arlt: política y locura*. Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L., 1996.

Gorelik, A.: "Ciudad" en *Términos críticos de sociología de la cultura*. Carlos Altamirano (Editor). Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 124-127.

Grimson, A. (2000) "Cultura, nación y campos de interlocución" en *Comunicación e interculturalidad*, Bs. As.: Norma, 21-54.

Le Breton, D.: *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2008.

Piglia, R.: *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2005.

Reguillo, R. (2007) ["Formas de saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal"](#) en Grimson, A. *Cultura y neoliberalismo* Bs. As.: CLACSO*.

Rosa, N.: "Sexo, traición, Masotta y Roberto Arlt" en *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo y crítica sociológica*. Rosario, Paradoxa, 1989, pp., 31-42.

Sarlo, B.: "Ensayo general", "Lo maravilloso moderno", "Ciudades y máquinas proféticas" y "Un extremista de la literatura" en *Escritos sobre literatura Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2007, pp. 213-226.

-----: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 a 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

-----: *La técnica en la ciudad*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

Sontag, S.: *la enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. BAcernlona, Debolsillo-Mondadori, 2008.

Viñas, D.: “Estudio Preliminar”, *Obras Tomo I*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1997, pp.11-34.

Zubieta, A.: *El discurso narrativo arltiano (Intertextualidad, grotesco y utopía)*. Bs. As., Hachette, 1987.

NOTAS

¹ Barbero se refiere a la construcción del objeto de estudio en el área de comunicación social. No obstante, señala algo muy atinado que podemos extrapolar a nuestras preocupaciones. Esto es, con el afán de lograr especificidad se suele perder el entramado sociocultural e histórico del objeto

² Lipovetsky señala, precisamente, que una de las facetas del neo-narcismo, significa que una pluralidad inmensa de matrices identitarias a la carta que, en cierta forma, sólo contribuyen al Ego puro, a la vaciedad del intercambio y no a una profundización existencial.

³ En esta línea pensamos, como lo hemos dicho, ampliar el corpus de autores propuestos, de manera que aquí todavía no hemos roto las amarras de la literatura, o estamos en su difuso campo intentando un proceso de pasaje, de cambio.

⁴ Tomemos un párrafo como ejemplo:

Este fumo tiene algo raro que te pone cariñoso. En este momento, si se aparece la Mariana con algún punto en el pasillo de hotel, al toque me apretaba, y mientras, que el gil que se la trajo la espere medio turno mirando cable. Sin chuponear me la apretaba. Y poniéndome forro: me faltaría agarrarme la pudrición (*Vivir afuera*, 1998: 93).

Nuevamente el sida se hace presente pero ahora en formato de deseo reprimido. Una dialéctica que no se resuelve nunca, pues planta un deseo al lado de su imposibilidad o, más exactamente, del juego del deseo. Aquí el Pichi (el dealer) liga nuevamente la droga al deseo, pero un deseo que parece anularse en su propio impulso. Un deseo que es puro discurrir mental, pura dialogización interna. En *Vivir afuera*, de hecho, las marginalidades convergen en este punto de resonancia molecular, convierten los segmentos en puntos de contacto: el sida de mariana, el pichi y las drogas, el “punto” quien le paga a mariana por sus servicios, en consecuencia, las relaciones de poder del margen. Un mundo posible que se corrige, que se oblitera porque la enfermedad lo precede. Pero también es una marca social que sistematiza la posición de Mariana en el mundo. Las representaciones sociales de la enfermedad en torno a Mariana «señalan» la licencia sexual, la identifican con un cierto grupo y la determinan de acuerdo con cierta visión del mundo. Susi lo reconoce y lo teme. Inclusive la misma Mariana juega con las representaciones del sida cuando se imagina que le dirá Wolff si ella, “de una”, le dice que tiene sida. Mariana atenta contra la idea de la paranoia y la fobia burguesa.

⁵ Aquí podría pensarse en la dialogía que se establece entre la materialidad del discurso y el diseño urbanístico o en las cartografías que bien señalara Bauman: un recorrido en el que cada ciudadano recrea un mapa propio.

⁶ Ahora bien: el corpus seleccionado Arlt/Fogwill, como sabemos, nos remite al Buenos Aires de los finales de los años 20’ y de los años 70’ y 90’. Tres momentos clave en la historia argentina. Tres momentos que trazan el mapa político de la *argentina*: el *granero del mundo*, ligado al desempleo y la crisis económica mundial con la caída de la bolsa de valores de Wall Street (1). La dictadura, el puntapié inicial de la privatización, el último intento general –hasta el momento– de la configuración de un discurso unívoco y el borramiento de todas las diferencias: el *Estado de seguridad* (esta dictadura que no se nombra pero que emerge, como veremos, en cada una de las ranuras políticas del arte de contar de Fogwill) (2). Los noventa irrumpen con el *auge del neoliberalismo* en Latinoamérica y sobre todo con un repliegue más significativo del rol estatal y

un *laissez faire*: las privatizaciones, el desempleo y la parodia y el cinismo del lema “pizza con champagne” de la época menemista (3).

⁷ Quizá lo paradójico de toda esta cuestión sea que, como ya lo ha señalado Sarlo, las ciudades se inscriben tanto en el devenir escritural que incluso la épica argentina: “La gauchesca” repite indefectiblemente a la ciudad. Es decir, se hace literatura gauchesca pero desde la ciudad.

⁸ Cfr. Zubieta (1998) y Sarlo (2007).

⁹ En las entrañas de la tierra, color mostaza, sudan encorvados cuerpos humanos. Las remachadoras eléctricas martillean con velocidad de ametralladoras en las elevadas vigas de acero. Chisporroteos azules, bocacalles detonantes de soles artificiales. Chrysler, Dunlop, Goodyears. Hombres de goma, vertiginosa consumación de millares de kilovatios rayando el asfalto de auroras boreales. Los subsuelos de los edificios de cemento armado vuelcan a la calle una húmeda frescura de frigoríficos. (...)

-Por otra parte, ¿qué hago aquí, en esta ciudad? Estoy aburrido mi vida no tiene objeto. (*Los lanzallamas*, 2005:49)

¹⁰ Está claro que estos autores repiensa al realismo. Y que, cada uno, a su modo, operaría con diferentes orientaciones del mismo.

PENSAR EN LOS BORDES DEL TERRITORIO: ACERCA DE LA LITERATURA Y LA EDUCACIÓN EN POSADAS

Mauro Horacio Figueredo

maurofigueredo.cc@gmail.com

Proyecto de investigación: Literatura y Educación: el discurso literario en el borde de lo local

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

Co-directora: Lic. Carolina Repetto

CEDIT / FHyCS - UNaM

Palabras clave

Borde – frontera – hegemonía – narración

Resumen

Misiones, podría decirse, inscribe su discurso en el «aire», pues su fluir/devenir literario tiende a perderse en modelos reproductores, en los hilos del discurso institucionalizado del poder central o en su efímera oralidad. Por tanto, se presenta la necesidad de sistematizar dos producciones territoriales (Novau) y cartografiar sus coordenadas estéticas (políticas/éticas). Ya que la interpretación desde nuestra concepción no intenta descifrar un sentido que permaneciera oculto, sino poner en evidencia una construcción simbólica destotalizadora de la concepción de la realidad, lo cual posibilita, a su vez, habilitar nuevos horizontes de expectativas. En este sentido, se requiere brindar un panorama del campo educativo con el propósito de analizar ciertos dispositivos que coadyuvarán a vislumbrar las generalidades del mismo, esto es, los nodos problemáticos al momento de repensar en las prácticas educativas y sus relaciones con el discurso literario. En este punto sería adonde interviene, precisamente, la potencialidad

narrativa en el proceso educativo, como modo y forma privilegiada de generar mundos posibles y discutir las representaciones de la realidad.

* * *

(Re)Pensando el espacio misionero

“Según dicen algunas antiguas tradiciones, el árbol de la vida crece al revés. El tronco y las ramas hacia abajo, las raíces hacia arriba. La copa se hunde en la tierra las raíces miran al cielo. No ofrece su fruto, sino su origen; no esconde bajo tierra lo más entrañable, lo más vulnerable, sino que lo arriesga a la intemperie. Entrega sus raíces en carne viva a los vientos del mundo...” (Eduardo Galeano)

El presente trabajo parte de la experiencia docente en la escuela media, en institutos terciarios y en Educación a Distancia. Surge, cabe mencionar, de la necesidad de sistematizar autores locales con el propósito de intentar otorgar pluralidad a la currícula educativa, y, en el mejor de los casos, abrir el juego, ya que la narración habilita la posibilidad de repensar el espacio misionero desde otro lugar. De esta manera, se abre un interrogante significativo: cómo volver a situar la literatura en el contexto contemporáneo de producción literaria y cómo re-situarlo en relación con los demás campos sociales.

Ahora bien, no hay que ser un científico social para darse cuenta que la provincia de Misiones se presenta como un territorio plural, de cruces, de transitoriedad. Territorio surcado por múltiples líneas culturales, lo que equivale a decir que en la *hibridez* de sus universos (de praxis, discursivos, simbólicos, etc.), se entraman las manifestaciones de sus agentes sociales.

Sus matrices identitarias, en este sentido, se configuran en al multiacentualidad ideológica que las sustenta. De hecho Misiones, como espacio, no remite a un único centro alrededor del cual se ordenarían –desde el centro a la

periferia- los artefactos culturales. Se trata más bien una red multidimensional –a veces paradójica-, variable, discontinua, mestiza. Aspirar a comprender esa «red» es intentar aprehender la marginalidad, la diversidad, la diferencia, la otredad/alteridad.

Por otro lado, como lo constata su ubicación geopolítica, Misiones es Frontera: frontera económica, frontera simbólica y frontera lingüística en tanto y en cuanto conviven, aunque no cómodamente -ni menos aún de manera acrisolada- las representaciones sociales y los usos plurales del lenguaje. Mirar a Misiones como frontera sería reconocer que las irregularidades coexisten, y que en la periferia las disputas, las reyertas y la contrahegemonía son diarias.

No se puede materializar –saber- sustantivamente y con exactitud qué es lo que se ha perdido a causa del intento –nunca total- de homogenización capitalina en Misiones, ni lo que se sigue perdiendo a causa de políticas educativas todavía no consolidadas. Por eso se vuelven pertinentes los estudios literarios como marcas culturales que se desentienden, cada vez que pueden, del vaciamiento totalizador y trazan una grafía propia por redescubrir, en la medida en que pueden desterritorializar sus signos.

Más allá de esto, tenemos que señalar que conversar acerca de la literatura misionera hoy es sentar las bases de una problemática. Al escritor misionero se le presenta una doble imposibilidad: de publicar y, por consiguiente, todas las restricciones intrínsecas a un mercado editorial prácticamente inexistente: difusión, legitimación, crítica, etc., y, además, de inscribirse en una serie literaria todavía difusa o, según donde se la mire, fuertemente cristalizada. La cual, al parecer, se manifiesta como una especie de imaginario social preestablecido (la mitología, la corriente estética: el realismo, el paisaje, los arquetipos, etc.) y presionada hacia un límite, más allá del cual no es dado aventurarse, y en cuyo final se ubica la insoslayable figura de Horacio Quiroga: se restringe «la posibilidad» de que el punto de vista del artista «no coincida» con el punto de vista del orden hegemónico fundador del campo (Bourdieu, 2002:331).

Por otra parte, lo anteriormente mencionado nos lleva a otro interrogante: también podríamos pensar al borde en relación al campo educativo: ¿Qué es lo que la escuela ignora de la literatura misionera? ¿Por qué Quiroga y una colección de mitos y leyendas y no la lectura de Autores comprometidos con la palabra y, sobre todo, con una mirada otra acerca de la sociedad misionera?¹

Las maquinarias literarias de Raúl Novau

Walter Benjamin (1991:113), dice que en los narradores “verdaderos”, en los “mejores” narradores pueden encontrarse encarnadas las figuras del «marino mercante» y el «campesino sedentario». El marino mercante es aquel que transita por mundos lejanos y ajenos; que tiene una especie de carta de pase para “enseñar” a mirar más allá del horizonte, pues cuando alguien realiza un viaje puede contar algo, puede narrar una experiencia. En tanto que el campesino sedentario está completamente arraigado a las costumbres, a la tradición, al espacio simbólico, político, ideológico, en el cual habita: él es la historia in vivo. Éste puede habilitar una reflexión siempre inacabada acerca de su propia territorialidad, puesto que habita la carnalidad de la historia y no la Historia Hegemónica.

En Novau, precisamente, pueden encontrarse estas dos formas dialécticas (marino mercante/campesino sedentario) (1) de *ser/estar* en el mundo literario ¿Por qué? Porque en la narrativa de este autor no nos encontramos con una obra que apela a la mimesis o al pintoresquismo-costumbrismo, al espacio una y otra vez repetido del *imaginario social* misionero o bien una obra que se nutre de la colonización de una prosa de recién-venido². Esto es, que cuando Novau traza una línea de personajes, de estado de cosas, de espacios, etc., habría una perpetua traducción, una profundización en la reelaboración del territorio en el que afina sus organismos literarios.

Justamente, en un reportaje realizado al autor, éste comentaba dos cosas de importante envergadura, por un lado, todas las historias del autor provienen de experiencias proteicas en el interior de la provincia de Misiones –en dónde fue

mando a instancias de su padre-; ésta es su génesis y la materialidad no tan explícita de sus relatos. La otra huella importante sería una búsqueda personal de alejarse de los moldes/modelos propuestos por Horacio Quiroga.

Ahora bien: comencemos a señalar, entonces, lo que consideramos son las continuidades generales de su obra. Primero, habría que mencionar cierta continuidad en los «bosques narrativos» propuestos por el autor (2). Es como si estaría reescribiendo siempre un relato cada vez más grande de la Región. No nos encontramos con compartimentos estancos o con obras cerradas, cada una es una contigüidad, un devenir perpetuo, una zona que completa, complejiza o contradice, o pone en una umbralidad paradójica ciertos fragmentos de sus otros textos.

Por tanto, podríamos decir que cifra, a la manera de Onetti con Santa María o García Márquez con Macondo (Vargas Llosa, 2007:58), un territorio literario en el que pueden leerse todos los espacios misiones: un sitio es *todos* los sitios. De esta suerte, podrían pensarse los cuentos de Novau como una serie siempre inacabada, siempre parcial de trazos, configuraciones espaciales, cartografías semióticas de Misiones, etc. Por ejemplo, en *Liberia* -última producción del autor-, afloran las voces de “La Revancha de Siempreverde” y “El desertor”.

Segundo: la narrativa de Novau configura un mapa estético de la frontera (3); la frontera es ese espacio donde el contacto entre heterogeneidades se hace posible. Si hacemos un recorrido provisorio por su obra, nos encontraremos con una pluralidad de perspectivas y polifonía discursiva. Asimismo, ligado a este punto, el narrador escribe en/desde el borde cultural. La marginalidad le posibilita pensar desde lugares otros determinadas problemáticas sociales emergentes y, sobre todo, observar el otro lado de las territorialidades misioneras. Es decir configuraciones narrativas que se ligán discursivamente con lo periférico, las luchas con la naturaleza, las reyertas ambiguas, el fracaso, las resistencias, etc. De este modo, sus maquinarias literarias operan en permanente dialéctica de la mostración del reverso del pintoresquismo selvático: la miseria, la precariedad, la

sexualidad indisolublemente unida al hambre, el aborto al progreso, los caseríos y sus suburbios. Lo significativo aquí sería intentar apreciar la faceta trágica de la abundancia y de lo abigarrado: algo así como un embudo que empuja a la narración hacia la vaciedad y a la colectivización.

Conformémonos con un ejemplo: en “La revancha de Siempreverde” nos encontramos con un pueblo carcomido por la escasez y los excesos del ruso Nicolás, que mantiene a todos en vilo en base a la usura. Nuevo contraste: el imaginario social misionero (la casa de Siempreverde) y el costado, la parte lateral de la exuberancia: lo mísero y lo patético y peripatético del boliche. Siempreverde remite a una doble lectura: el espacio selvático no es sinónimo de locus amoenus o de nostalgia edénica, es pérdida, escasez, alcoholismo, delirio, alucinación, marginalidad, pobreza.

La siguiente línea de análisis que podría sondearse sería la técnica narrativa. Novau juega con el desliz: el desliz por la palabra que envuelve los rostros, encarna los cuerpos y deviene otra continuamente sin las marcas que la diferencian. Este fluir aparece marcado por una fuerte dialogización interna de los personajes (como solemos ver en Dostoievski, Faulkner y Arlt).

En *Liberia*, por ejemplo, estamos frente a un plano narrativo que es como un poliedro de múltiples caras, en el que cada uno muestra una faz del territorio misionero, de su historia, su tradición, de su punto de vista. En esta familia polaca está cifrada toda el universo de la Inmigración, las tensiones y torsiones con la naturaleza y las diversas problemáticas existenciales que encarnan los personajes: Elmo y Fede con los inventos, Helga y Teodoro, Vitoldo y Ana. En este libro en particular, la multiplicidad de puntos de vista configura una trama. Al mismo tiempo, plural es sinónimo de cúmulo de perspectivas que, en cuanto a discurso, emergen del sustrato misionero colándose por cada una de sus hendijas. En este texto en particular, todo el discurso literario está sostenido en monólogos internos. Éstos crean y recrean universos particulares: una forma de ver, de sentir, de estar en el mundo. Una forma de describirlo/descubrirlo, así amplían al mismo porque son «partes del todo».

Vayamos ahora a otro territorio estético. El trabajo con la temporalidad/historicidad le otorga carnadura a la marginalidad y dejan entrever un flujo temporal heterogéneo que se obtura en la frontera, y que es a la vez disloque de los flujos temporales macroeconómicos. De esta suerte, se hibridizan las relaciones temporeo/espaciales, pues se conectan en la periferia se encuentran desacoplados (5).

En consecuencia, ciertos acontecimientos narrativos se quedarían en una suerte de parentética, pues, como todo territorio de cruces, de inmigraciones tanto exógenas como endógenas, donde aserraderos y otras corporaciones (“Los minusválidos” y “Juan dedo rojo”) se juegan su porvenir y obligan poblaciones enteras a montarse y desmontarse alrededor de las empresas; poblaciones nómades que dependen de éstas que, cuando han terminado sus tareas de explotación, abandonan el territorio y suscitan la otra dimensión: *los que se han quedado*. En otras palabras, al lado de aquellos que llegaron con el afán de obtener algunos réditos se encuentran poblaciones ancladas, apáticas de tanta miseria, polvorientas, plagadas del óxido del olvido: *Mas todos ellos poseen una mueca característica del sufrir pausado. Apréciame que existiera un fantástico modelo que imprime a fuego y para siempre, la faz de aquellos campesinos, impidiendo su individualización* (“El sustituto”, 1985:65).

La ecuación padecimiento y colectivización suscitan lo inamovible, lo inapelable. Allí la lógica de la *memoria* es otra, la memoria se esparce por andariveles endebles esgrimiendo sus argumentos. *No porque sucedieran hechos delictivos o epidemias mortales, sino justamente por ese transcurrir sin visos de trastoque de las condiciones imperantes desde tiempos sin memoria* (“El giboso”, 1988, 84-5). Sea como fuere, se produce un desacople dual: con la memoria contemporánea, puesto que ésta es incapaz de manifestarse, no encuentra bases sólidas en las cuales apoyarse, no puede *narrar*. Y, por otro lado, con los *mundos posibles* al quedar abortadas todas las nociones del cambio o los estados afectivos de «lo porvenir». En todo caso si el progreso por fin llega es siempre devastador, es como hueco que absorbe la savia vegetal, destruye los caminos, diezma

poblaciones, elimina la subsistencia de sus habitantes. Como es el caso de “El desertor”.

Este diálogo temporal puede verse en diversos cuentos, y, generalmente, el tiempo del presente del relato es un tiempo disolvente, destructor, segregador de miseria, contrapuesto a la temporalidad del pasado. Se podría pensar, entonces, en la posición política en el *campo intelectual* de Novau, la cual tiene que ver con un camino que se bifurca hacia otros territorios no explorados por una mitología exacerbada o un “optimismo” de corte selvático-rural.

Por último, nos parece también oportuno señalar la resistencia como nodo estético (6). En este sentido, podríamos considerar el proceso de la doxa en los relatos de Novau como lo *encarnado*, lo que no se puede o no se debería mudar. Ahí, precisamente, entraría a tallar las fuerzas de la rebelión de los «resistentes».

Según Camus, el hombre rebelde es un hombre que dice No, de esta forma afirma una «frontera» que, por un lado, niega un hecho juzgado como intolerable y, por el otro, posee la certidumbre –confusa, por cierto- de un derecho (Camus, 2007:19). Ese no liberado, esa puesta en ejercicio del “hasta aquí han llegado”, se presenta en tres personajes emblemáticos en Novau: Amarga, Sruk y Siempreverde.

El boliche “El Triunfo” congrega a estos dos resistentes, dos inmigrantes polacos, uno el enloquecido y amotinado Sruk, y el otro el inventor-vengador –sin querer serlo- de la comunidad: Siempreverde. Los dos se resisten a su modo, los dos luchan por causas perdidas. Siempreverde, alcohólico y utopista, fabulador balbuceante de planes fantásticos en un espacio cuyos habitantes no comprenden bien su simbología lingüística, con un globo aerostático aleja a su opresor, al usurero ruso Nicolás, quien le ha robado todo: su invento, su familia, su capacidad de creer aún en algo –y quien, además, ejerce opresión sobre el pueblo-. Victoria colectiva que se traduce en una gloria vacía: el núcleo familiar destruido.

Sruk, también alucinado, se dedica a pintar paisajes artificiales sobre las piedras: alegoría de lo que fue destruido, cuasi metáfora apocalíptica del futuro. Al final se suicida arrojándose en una suerte de arca de Noé rural con todos sus

animales a un barranco. Ambos resisten al capanga político, a los capitales foráneos, a la desigualdad en la distribución de la riqueza, a aquellos que pretender robarle todo, inclusive el «sentido» de sus vidas. Uno se aferra a la venganza y el otro se resiste a la relocalización, sinónimo del desarraigo.

Resistir, entonces, para intentar «suspender» la pesada carga de las fuerzas hegemónicas, de las fuerzas en apariencia inmutables. En todo caso, en la narrativa de Novau, toda temporalidad de resistencia es como una represa endeble que trata de contener el discurso del poder, o puede llegar a deshacer, como los actantes Siempreverde, Sruk o Amarga, un poder totalizador, pero dejando cierta brecha abierta a otra implantación dominante en un período no muy lejano. Novau trabaja siempre con la tragicidad.

En este sentido, la configuración narrativa de Novau linda siempre con lo inacabado, con lo imperfecto, con el círculo “trágico” que no puede cerrarse. Entonces, el relato no se configura de un modo lineal: felicidad-opresión-restablecimiento del orden. Esta estructura lógica se rompe y cede su paso a una estructura cuentística *inestable y abierta*.

Un primer acercamiento al campo educativo

En esta fase del proyecto trazaremos ciertas líneas generales del *campo* educativo. Claro está, que un análisis empírico del campo y de las currículas nos mostraría otros modos/formas en los que la «Literatura misionera» circula en las aulas. No obstante, como ese tipo de trabajo supera –y por mucho– los objetivos del proyecto, lo que nos interesa, por el momento, es facilitar/configurar los caminos y las redes de acceso al texto que, probablemente, la cultura centralista de los relatos en las escuelas misioneras ha confinado al silencio.

En esta etapa del trabajo sólo trazaremos las líneas generales, más bien ciertos dispositivos socioculturales que nos permitan reflexionar –poner en crisis– acerca de la educación como problema. En la segunda etapa, desde luego, abrevaremos en los dispositivos de transposición de los conocimientos adquiridos (las posibilidades o potencialidades que tendría el corpus literario de operar en la

escuela media y otros espacios de difusión del conocimiento, como la capacitación docente, por ejemplo y cuáles, consideramos, serían las tácticas/estrategias óptimas para llevarlo a cabo).

Al respecto, Donald Schön (2002:13) presenta un modo interesante de percibir la problemática del acto de enseñar al reconocer ciertas cuestiones inherentes al proceso de transposición didáctica. En efecto, habrían ciertas problemáticas solucionables desde la técnica profesional –tierras altas, fenómenos claros, discernibles- y otras en las que, desprovistos de conceptos, jergas terminológicas, herramientas conceptuales y líneas epistemológicas sucumbimos ante la variabilidad inmensa de factores intervinientes –este es el pantano-. Sostenemos, sin embargo, que en el *pantano* de «situaciones mal definidas» se encuentra la disputa hermenéutica y semiótica por el sentido y se establecen las coordenadas de las relaciones de poder que se ejercen en la pugna estratégica organismos/agentes.

Este trabajo, de hecho, no pretende llegar a ser un manual de recetas fáciles, sino que inscribe a la práctica docente en un dispositivo de análisis que situacionaliza las prácticas de lectura y desplaza la relación lineal con el objeto de estudio; busca la *opacidad* antes que la claridad.

Ahora bien, podríamos señalar algunos principios generales que nos permitan configurar nuestro marco referencial y nuestras premisas básicas acerca del campo educativo. Primero, comenzaremos con lo que llamaremos el «principio de relación». La escuela se encuentra en permanente interacción con otros sistemas sociales y científicos; en permanente relación dialógica con otras agencias, las cuales, de algún modo u otro “filtran” sus simbolismos/discursos, sus pautas, etc., y hacen que el rol de la construcción de la saberes y la construcción de la subjetividad aparezca no definidas *a priori* ni señaladas *a posteriori* sino permanentemente asediados por heterogéneos factores que contradicen sus políticas educativas (cfr. Grüner, 2002:19). Las lógicas de la escuela podrían –y deberían- conectarse con otras lógicas sociales: contexto/situación y cultura tendrían que poder dar cuenta de una perpetua dialéctica. Una dialéctica que

justifique y tome como enclave al texto, al contexto de producción del autor, cómo se “actualiza” esa lectura en el presente y las vinculaciones con el medio sociocultural que rodea al aula. Esta concepción, hoy en día es fundamentales, pues,

El saber se descentra, en primer lugar, por relación al que ha sido su eje durante los últimos siglos: el libro. (...) Son cambios que no vienen a reemplazar al libro sino a relevarlo de su centralidad ordenadora de las etapas y los modos de saber que la estructura-libro había impuesto no sólo a la escritura y la lectura sino al modelo entero del aprendizaje...(Barbero, 2002:2-3).

La escuela, aunque desee lo contrario no puede cercarse ignorante de todo lo que sucede en el exterior o atrincherada en sus propias reglas (cfr. Obiols-Segni, 1993:82). Al respecto, Pablo Pineau, señala el porqué del triunfo de la escuela y coloca como un eje importante la «matriz eclesíastica»: el aislamiento que, con todo las buenas razones que haya tenido en su raíz, ha posibilitado el “triunfo” de la escuela como sistema más allá de los gobiernos (fascistas, democráticos, comunistas, etc.) y de las problemáticas sociales emergentes. Esto ha llevado -en el mejor de los casos- ha naturalizar a las instituciones educativas, a fundirlas en el paisaje (Pineau, 2001:31).

A su vez, en nuestra contemporaneidad esto nos mostraría los múltiples desplazamientos en el campo educativo. El desplazamiento institucional con todo “lo que sucede”. El desplazamiento del rol docente: su pérdida autoridad y su imagen ya no validada como matriz de identificación. Ligado a este desplazamiento, el hipertexto desplazando a la palabra unívoca del Libro, y por las erosiones que la realidad sufre a causa de la exacerbación de la producción del sentido: condición sine qua non de la industria cultural. De la misma manera, el desplazamiento de los límites, que, como dicen Obiols-Segni (1992:92), tiende a elastizarse o a desdibujarse generando una suerte de cultura “light”, pasiva. Indisolublemente unido a la sobrevaloración del aspecto lúdico de la enseñanza y despojado de conocimientos sustantivos.

Por eso está cada vez más claro que el exterior irrumpe en la misma. De hecho, después de los grandes relatos de la modernidad sería utópico pedirle a la escuela que elimine las desigualdades sociales de raíz. Las instituciones educativas no podrían compensar la balanza de la diferencia del libre mercado, de una sociedad dividida en clases, con grupos con posibilidades económicas bien distintas (Sacristán-Pérez Gómez, 1992:21). Sí, en cambio, podríamos pedirle a la escuela que actúe y ejecute sus políticas en base a la *diferencia*, que nos brinde las coordenadas para interpretar esta sociedad, para poder *leerla* desde una postura sociocrítica, lo que implica otorgar a los educandos un prisma múltiple.

Si comunicar es compartir la significación, participar es compartir la acción. La educación sería entonces el decisivo lugar de su entrecruce. Pero para ello deberá convertirse en el espacio de conversación de los saberes y las narrativas que configuran las oralidades, las literalidades y las visualidades. Pues desde los mestizajes que entre ellas se traman es desde donde se vislumbra y expresa, toma forma el futuro. (Barbero, 2002:1)

En nuestra continua búsqueda de la opacidad podríamos sumar una segunda generalidad: el principio de Heteronomía: La conocida frase de Marx “Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de una época”, consideramos que no debería ser descartada del todo (cfr. Sacristán-Pérez Gómez, 1992:25). La misma nos estaría mostrando un aspecto sobre las instituciones educativas en el proceso de construcción de saberes, entendidas éstas de acuerdo con complejos dispositivos de inculcación ideológica, asimismo como mecanismos de pautas y normas de conducta (éticas, morales, de comportamiento, etc.) que le brindan al agente social ciertas coordenadas de conducta acordes con la «clase dominante» y que tienden no sólo a reproducir el statu quo, sino, lo que es acaso más preocupante aún, a la aceptación de la desigualdad social. De este modo, la escuela legitima el orden existente y se convierte en válvula de escape de las contradicciones y desajustes sociales

Sin embargo, la función reproductora del proceso de socialización en la construcción de los saberes, en la medida que introduce el conocimiento público

(en dos sentidos: el conocimiento público de las relaciones intersubjetivas y el conocimiento público de saberes) introduce un elemento de disloque, de ruptura, que puede provocar la disrupción de ese proceso reproductor: un dique, siempre precario, por cierto, de suspensión del discurso del poder (cfr. Sacristán-Pérez Gómez, 1992:27). En este sentido, la función reproductora de la escuela se encuentra continuamente desbordada y atravesada por líneas de fuga en sus estructuras de sobrecodificación de normas científicas.

Esto plantea una oportunidad para romper, en los espacios de discusión abierta siquiera parcialmente, en los alumnos el pensamiento heterónomo (cfr. Sacristán-Pérez Gómez, 1992:36). Es aquí donde entra en juego la narración en relación al campo educativo (4 principio). Puesto que, «la narrativización de la realidad puede apuntalar la hegemonía, con versiones simples, reductivas, prejuiciosas, monológicas, autoritarias, canónicas; pero igualmente los relatos vuelven la atención sobre la realidad, reabren el juego de la interpretación, propician el cuestionamiento y expanden los límites de la imaginación, y pueden contribuir sobremanera a desarrollar otros hábitos para mirar el mundo otra vez y de otra manera» (García, 2004:236).

Es, en este punto, donde se vuelve significativa la propuesta de Bruner. Para éste, los conocimientos no se hallan en la mente de las personas o en la cultura, sino en un espacio de interacción y negociación permanentes. Se trata, entonces, de aquello con lo que podemos asentir, discernir, buscar acuerdos de significación, negociar. La cultura como un *foro*, desde este enfoque, «está constantemente en proceso de creación y recreación, según es interpretada y renegociada por sus miembros» (Bruner, 1998:199). Si la cultura es observada como un *foro* podríamos ampliar la brecha de intervención/participación de los alumnos en la producción y selección de corpus de análisis -lo que evidentemente plantea un currículum siempre abierto y consignas siempre frías (Bixio, 2002:39)-, a su vez, permitiría ampliar los *horizontes de expectativas*, los que estarían operando más allá del estructuralismo. Así, las estrategias y tácticas del *enseñar el*

aprender son pesadas y sopesadas en este espacio intersticial de negociación, de intercambio.

Conclusiones parciales

1. El mapa estético de la provincia de Misiones presenta la mutlidimensionalidad de líneas culturales.
2. Un recorrido provisorio por el mapa literario nos señala 3 huellas claves que cifran la dinámica del discurso literario y que podrían articularse, con diferentes matices, en las producciones literarias zonales. De esta manera, las estrategias de posicionamiento las atraviesan. Una historia, pero también una hermenéutica/semiótica se hacen necesarias.
3. El borde cultural: las producciones literarias se obliteran por un mercado editorial prácticamente inexistente, obligando al autor a recurrir a prácticas alternativas de difusión. A su vez, el borde implica una suerte de parentética, un hiato, una fisura con los mecanismos centrales de producción de sentido.
4. En este sentido podemos hablar de una literatura menor: la producción de Novau es lo que una lengua menor hace dentro de una mayor, es política y colectiva en el amplio sentido del término.
5. Las maquinarias estéticas de Raúl Novau presentan las siguientes características generales: continuidad de los bosques narrativos; la frontera es el reverso del pintoresquismo selvático, ya que marginaliza las producciones literarias y posibilita mirar desde lugares otros determinadas problemáticas sociales; desterritorialización; la fluidez narrativa (estilo indirecto libre) y temporalidad fronteriza se obturan y anulan la temporalidad del “porvenir”. Asimismo, el borde y Resistencia como nodo estético que marca los caracteres de los personajes.
6. La otra de Novau presenta cierta tendencia a la tragicidad, a la inestabilidad, y nos sorprende, la más de las veces, con una estructura abierta.

7. Generalidades del campo educativo: el principio de relación ubica a la escuela con fronteras lábiles interconectadas con el mundo. b) El hipertexto y el desplazamiento de la centralidad del libro, obligan a reflexionar los parámetros de la enseñanza y posicionarla en un espacio de conversación y de múltiple dialogización. c) A su vez, el principio de heteronomía/conocimiento público, establecen las coordenadas para posicionar las maquinarias literarias de acuerdo con líneas de fuga de las narrativas nodales. De esta manera, d) el principio de narratividad y la cultura como foro implican negociar, tomar postura, crear mundos posibles. Pues la narratividad como matricial de conocimiento/afecto construye y destruye mundos, no sólo los reproduce (Parafraseo a Marcelo Birmajer aquí, pero con otro sentido, no sé hasta que punto la educación podría brindarnos la posibilidad de cuestionar los modelos vigentes pero sólo sé que sin la educación no tenemos ninguna oportunidad).

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Revista Aqueño* (Revista de Letras). Posadas, 2003.

AMABLE, H.: *Figuras del habla misioneras*. Posadas, Ediciones Montoya, 1980.

BAJTIN, M.: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989

BARBERO, M.: “III. Reconfiguraciones comunicativas del saber y del narrar” en *La educación desde la comunicación*. Norma, 2002.

BARTHES, R.: *Ensayos Críticos*. Buenos Aires, Seix barral, 2003.

-----: *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

BAUMAN, Z.: De la igualdad al multiculturalismo. Bauman, Z.: “7. De la igualdad al multiculturalismo” en *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Bs. As., Ed. Siglo XXI, 2001.

BELVEDERE, C.: *El inconcluso "Proyecto Marginalidad" de América Latina. Una lectura extemporánea, a casi treinta años* en [Apuntes de Investigación del CECYP](#) Argentina en

http://www.elcorreo.eu.org/esp/article.php3?id_article=5849.

BOURDIEU, P.: "2. El punto de vista del autor" en *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 2002.

-----: *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Bourdieu, P.-Eagleton, T.: "Doxa y vida ordinaria (debate)". *Talking ideas*. Londres, 1991.

BROW, J.: "Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past" in *Anthropological Quarterly*. January 1990.

BRÜNER, J.: Acción, pensamiento y lenguaje en *El lenguaje de la educación*.

BENJAMIN, W. (1991): "El narrador" *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 111-134.

CAMBLONG, A.: *Palpitaciones cotidianas en el MERCOSUR*. Revista *Aquenó*, Posadas, Verano-2003, 3-6.

Camblong, A.-Celman, L.-Perié, A.: *El lenguaje: patrimonio nacional*. 1977

CAMUS, A. (1951): "El hombre rebelde" en *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 2007.

CARUSSO, M.-DUSSEL, I.: *De Sarmiento a los Simpsons (Cinco conceptos para pensar la educación contemporánea)*. Buenos Aires, Kapeluz, 2002.

CHARTIER, R.: *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, Gediza, 1996.

DE CERTEAU, M.: *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

DELEUZE, G.-GUATTARI, F.: *Kafka: por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1998.

-----: *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

FUENTES, C. (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México, Editorial Joaquín Mortíz, 1976.

GARCÍA, M.: “narración/Educación” en *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas, Editorial Universitaria. UNaM, 2004.

GEERTZ, C.: *Conocimiento local*. Barcelona, Paidós, 1994.

GRÜNER, Eduardo: “Prólogo: Foucault una política de la interpretación” en Foucault, M.: Freud, Nietzsche, Marx. Bs. As., 2002.

GRÜNWALD, K.: *Historia de la literatura misionera (1615-1965)*. Posadas, Editorial Universitaria, 1995.

NOVAU, R.: *Cuentos culpables*. Posadas, Sadem, 1985.

-----: Cuentos breves. Buenos Aires, Consejo Federal de Inversiones, 2006.

-----: La espera bajo los naranjos en flor. Posadas, Instituto Provincial de Lotería y Casino,

-----: Liberia. Posadas, Ediciones de Autor, 2009

-----: Lobaentobuna. Posadas, Edición del Autor, 2005.

-----: cuentos animalarios. Posadas, Edición del Autor, 1999

AA. VV. : Cinco Escritores cuentan. Posadas, La Impresión S.A., 2007.

OBIOLS, G.-DI SEGNI, S.: *Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria*. Bs. As., Kapeluz, 1993.

SACRISTAN, J. -PÉREZ GÓMEZ, A.: “Cap. I Las funciones sociales de la escuela: de la reproducción a la reconstrucción crítica del conocimiento y la experiencia” en *Comprender y transformar la enseñanza* por Sacristán, G.- Pérez Gómez, A. Madrid, Ed. Morata, 1992.

PINEAU, P.: “¿Por qué triunfó la escuela? O la modernidad dijo: ‘Esto es educación’, y la escuela respondió: ‘Yo me ocupo’” en *La escuela como máquina de educar*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

PISCITELLI, A.: *Nativos digitales (Dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitectura de la participación)*. Buenos Aires, Santillana, 2009..

SCHÖN, D.: “Preparación de profesionales para las demandas de la práctica” en La formación de profesionales reflexivos (Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones). Buenos Aires, Paidós, 2002.

TENTI FANFANI, E.: “Socialización” en Carlos Altamirano (Ed.) *Términos críticos. Diccionario de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

URRESTI, M.: “Islas y fronteras” en Revista *Todavía: pensamiento y cultura en América Latina*.

-----: “Cambio de escenarios sociales, experiencia juvenil urbana y escuela” en AA. VV. *Una escuela para los adolescentes*. Bs. As., 2002.

VIGOTSKI, L. S.: “Zona de desarrollo próximo: una nueva aproximación” en *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica.

WILLIAMS, R.: “2. Instituciones”, “3. Formaciones” y “8. Organizaciones” en *cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

NOTAS

¹ Tomemos, para cerrar, un concepto que consideramos clave de acuerdo con la posición del autor en el campo intelectual. Este concepto cifra un posicionamiento político en la concepción de la literatura y, creemos, que tanto Novau como Arbó lo materializan con sus maquinarias estéticas; se trata del concepto de *literatura menor* propuesto por Deleuze-Guattari. Dicen estos autores que una «literatura menor» posee tres características principales. La primera es lo que hace *una minoría... dentro de una lengua mayor* [Deleuze-Guattari, 1998:28], es decir lo que un pequeño grupo realiza dentro de los amplios márgenes lingüísticos (nada más significativo en este punto que el caso Misiones). La segunda, que en la misma todo posee una matriz política. En las grandes literaturas, toda problemática del ambiente social opera como trasfondo, se sopesan y se subrayan las individualidades, la interioridad, las particularidades. En una literatura menor, en cambio, aunque hablemos de la propia cotidianeidad, se establece una dialéctica con la política, ya que siempre lleva la huella indeleble de una política de las relaciones sociales y de las concepciones de la colectividad [íbidem, 1998:29]. Por último, «en una literatura menor, todo adquiere un valor colectivo». Pero aún más, precisamente, porque la conciencia colectiva se encuentra «a menudo en la vida pública y siempre en dispersión» [íbidem, 1998:30]. “La revancha de Siempreverde” es un ejemplo paradigmático de una destotalización y desterritorialización del poder opresivo, la secuencia es evidentemente política y la postura traza los saberes y sentires de la colectividad.

² Cuando las prosas de Recién venido pueden superar el estupor, el arrobamiento o la etnografía decimonónica, etnocéntrica, podemos encontrar ciertas obras que marcan una fecunda reelaboración y retraducción del territorio misionero. Véase el caso, por ejemplo, de Rodolfo Capaccio, especialmente, *Sumido en verde temblor*.

ESPACIOS DE MEMORIA EN LA LITERATURA MISIONERA

Javier Horacio Figueroa

javofigue@ciudad.com.ar

Proyecto de investigación: Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años noventa a la actualidad

Directora: Silvia Esther Ferrari

Co-director: Javier Horacio Figueroa

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Visibilidad, polifonía, memoria, desplazamiento, territorialidad

Resumen

Las producciones literarias de la región misionera proponen nuevas significaciones en el campo literario de la Provincia de Misiones. Los discursos de fuerte tradición historicista sufren modificaciones que visibilizan nuevas polifonías discursivas desde los espacios de memoria.

La emergencia de las voces en las producciones propone interesantes discursos polémicos en el contexto de una particular literatura regional. Los marcos literarios de linealidad sufren variaciones que nos permiten construir el sentido de desplazamiento y nuevo discurso estético.

El objetivo de este trabajo es indagar los desplazamientos y las nuevas territorialidades constructoras de sentidos. En las narraciones *La cárcel* (de Marcelo Moreyra, 1988), *Los lunes lenteja* (de Rosita Escalada Salvo, 2001) y *Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra* (de Jorge L. Lavalle, 2007) la memoria de los personajes configuran discursos dinámicos que provocan

ruptura con las propuestas literarias de tradición histórica e instalan desde la ficción, posibles tópicos que transgreden una homogeneidad discursiva.

* * *

Introducción

Las producciones literarias de la región misionera proponen nuevas lecturas que promueven nuevas significaciones en el campo literario de la Provincia de Misiones. El concepto de región muy ligado a una impronta realista-historicista sufre modificaciones que visibilizan nuevas polifonías discursivas desde los espacios de memoria y región.

La emergencia de las voces en las producciones delinean discursos polémicos en el marco de una novedosa estética regional. Las marcas literarias tradicionales del orden y la linealidad son desbordados por un nuevo dinamismo estético.

El objetivo de este trabajo sostiene que las propuestas literarias representan desplazamientos de sentidos. En las narraciones *La cárcel* (de Marcelo Moreyra, 1998), *Los lunes lenteja* (de Rosita Escalada Salvo, 2001), *Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra* (de Jorge L. Lavalle, 2007), la memoria de los personajes configuran discursos dinámicos que provocan una ruptura con las propuestas literarias de tradición histórica.

El testimonio y el dinamismo literario

La tradición literaria de la región misionera se nutre de *acontecimientos* que proponen una ruptura y dinamismo de nuevas textualidades.

En la novela *La cárcel* de Marcelo Moreyra se propone desde el *testimonio* de uno de los personajes un abordaje diferente sobre el modo de narrar la historia. El juego del recuerdo a través de un estado de memoria propone un discurso dialógico, dinámico y reflexivo.

El *testimonio* de un personaje -hijo del cabo de policía de la Provincia de Misiones Marcial Morales-, sobre la vida de su padre destaca aspectos dignos de ser recordados. El interés para el lector se instala ya desde *acontecimientos* históricos destacados, pero a su vez resignificados como aspectos desestabilizadores a una ideología que se propone como sistema imperante.

En este sentido se crean historias singulares pero con carácter colectivo que otorgan la posibilidad de dar una versión sobre ciertos hechos. Hay una posibilidad concreta de agregar voces que tienden a confrontar con lo oficial, demuestra el carácter de lo plural de la sociedad proponiendo que no existe una sola verdad: los puntos de vistas son múltiples, enriquecen la percepción haciendo de la obra de arte una obra polifónica.

En la novela los espacios comunes de los obradores, la selva, la riqueza descriptible de las especies de maderas nativas, etc. tópicos propios del discurso literario de la tradición regional se interceptan en nuevas modalidades de sentido. Es así que el discurso convoca a la explotación del hombre por el hombre, promesas incumplidas por los gobernantes de turno, corrupción, prostitución infantil y alcoholismo: cárceles simbólicas de la modernidad.

La ruptura de la linealidad discursiva en la estética de Moreyra se evidencia en los personajes. Ellos incursionan entre identidades y nuevas *semiosferas* marcadas por los desplazamientos. Marcial Morales comparte la semiosfera cultural de la ética y la ley con la corrupción del sistema forestal de la Provincia de Misiones.

El discurso literario instala situaciones donde las acciones dejan entrever la tensión entre la ley establecida desde lo social y la *otra ley* fraguada desde lo siniestro, no dicho pero siempre presente en la conciencia colectiva. En los puestos de vigilancia de las rutas las insinuaciones empresariales se inclinan por favorecer actitudes corruptas: “Era tarea difícil... muchos empresarios del rubro...pretendían modificar las cantidades de metros cúbicos extraídos, fraguando los documentos. Otros querían que de vez en cuando algunas de las cargas pasaran sin ser fiscalizadas por la policía.” (Moreyra, 1998, 96)

La nueva cadena de sentidos propone novedosas lecturas, interesantes variaciones de temas que se transforman en nuevas versiones. A la homogeneidad de los tópicos desarrollados por una literatura adscripta a la tradición histórica, se le opone un discurso literario nuevo, un juego con la memoria que sitúa *otro* lugar desde el cual movilizar socialmente. Este aspecto propone desde un lugar *utópico* otra forma de ver los hechos. Se reafirman los aspectos conocidos, se los lleva al límite y se instala una atmósfera de compromiso, cuestionamiento, denuncia del uso oportunista de voluntades, etc. Al decir de Nicolás Rosa: "...hay una nueva forma de pensar la literatura donde se impone el deseo de mostración, de nueva representación." (Rosa, 1992, 32)

En la novela *Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra* se propone también desde el *testimonio* de los personajes un abordaje diferente sobre el modo de narrar la historia del espacio socio-político de los años de lucha por la independencia de los pueblos guaraníes.

El recuerdo sobre la violencia de los enemigos portugueses y españoles instala una nueva significación sobre los hechos narrados desde la historia oficial.

La ficción instala desde tensiones bélicas (batallas, victorias, derrotas) y culturales la estrategia de la memoria y a partir de allí indaga sobre el pasado. La posición literaria instala nuevos *acontecimientos* que buscan un deseo de significación. El discurso de los protagonistas de las acciones irrumpe con otros sentidos contradictorios: la otra historia sobre los guaraníes, las reducciones jesuíticas y la consolidación social forjada junto a los padres jesuitas en las misiones:

Hermanos estoy aquí para luchar por la libertad de nuestro pueblo, que es un derecho natural. Si el tupá-mabé es la tierra destinada a Dios, es entonces lo que está destinado la patria y la guerra. Corresponde darles a cada uno de los más carenciados de la reducción parte de estas tierras cultivadas. (Lavallo, 2007, 35)

La estrategia discursiva se impone como única a todos los soldados, vuelve colectiva una versión de los hechos. A través de la voz del personaje se

exterioriza el recuerdo de la cosmovisión guaraní y afianza el derecho a las posiciones de reclamo. Además, la mención religiosa a Tupá (Dios de los guaraníes) inspira la fuerza para enfrentar al enemigo común, confronta con la lectura oficial sobre la conquista y propone una voz de pluralidad sobre la sociedad guaraní. Es evidente que la estrategia ficcional presenta al lector otra versión: un discurso polifónico.

El discurso individual de Andrés se multiplica en la voz de abandono de todos los guaraníes. Esta técnica literaria se observa en el título de la primera parte de la novela: *te llevaré en la sangre*. Este aspecto no es casual, convoca significados orientados a una nueva subjetividad, que genera nuevos desplazamientos discursivos a ser tenidos en cuenta por el lector.

La figura de los jesuitas asume una complejidad relevante en la novela. La huella social, cultural y política cobra significación a partir de los intereses de las autoridades españolas (con funciones de administradores en las misiones jesuíticas), portuguesas y centrales del poder de Buenos Aires.

La estrategia ficcional instala un juego con el lenguaje del personaje protagonista. Andrés aspira recuperar las tierras (misiones jesuíticas) y liberar a sus conciudadanos de las injusticias: “Recuperar las tierras, ser independientes de toda corona, sea española o portuguesa y del centralismo propuesto por los gobiernos de Buenos Aires.”. (Lavalle, 2007, 34)

Desde la ficción, el personaje re-instala un campo ideológico que añora, al menos como más propicio. El discurso *re-territorializa* aspectos muy significativos para los guaraníes. El testimonio del protagonista hace *visible* el discurso de la cosmovisión guaraní e intenta un posicionamiento central. La mirada del héroe propone una nueva forma de ver los hechos y, a su vez, pone en evidencia la hegemonía ideológica extranjera y del poder central del territorio, enemigos de Andrés Guacurarí Artigas.

Los cuestionamientos de la memoria

En el cuento “Moléculas” de Rosita Escala Salvo, el discurso de la memoria revela nuevos sentidos. El recuerdo del protagonista sobre momentos de apogeo económico y su posterior desmembramiento sitúa a la narración desde la óptica de la incertidumbre de los sistemas ideológicos.

La producción literaria regional marca una situación compleja, de dependencia de los sujetos por parte de los sistemas políticos de turno. El discurso impone una situación de complejidad que puede situarse a nivel local, nacional o mundial. Esta visión literaria rompe con la idea de región ceñida a los estereotipos locales y provoca una apertura estética: “Los gobiernos habían prometido. Y el creyó. Como argentino de buena ley. Con la herencia noble y honesta de las enseñanzas de su padre. Puso el hombro. Renovó maquinarias. ¡Comenzó de nuevo diez veces! Y todo para qué. (Escalada Salvo, 2001, 23)

El personaje del cuento *moléculas* exterioriza la pérdida de la certeza respecto de las promesas económicas de un sistema político. La actitud crítica del discurso literario sitúa la pérdida de la credibilidad y su posterior dependencia a las nuevas reglas: deudas con entidades financieras, pérdida del status social, desmembramiento familiar, ausencia de nivel económico, etc.

El fenómeno literario impone una nueva territorialización de los hechos. La producción se aparta del calco de corte historicista y se produce un mapa o recorrido nuevo. La situación del personaje delinea un contexto donde la administración política jaquea los sueños de los habitantes: “Trabajaría. Tendría su empresa, su familia, tendido de espaldas, contemplaba el cielo lleno de promesas, la casa, el auto, dos perros de raza, un jardín, viajes...” (Escalada Salvo, 2001, 24)

El nuevo recorrido discursivo propone un acontecimiento con características negativas que enfrenta al personaje con sus fracasos y la misma muerte. El contexto compleja debilita las voluntades del ser humano y lo enfrenta a encrucijadas:

Las moléculas volvían a contraerse. Quedó inmóvil frente al semáforo... Si me paro, me quedo. Será el final. Pero seguir, ¿para qué? ¿Y a dónde?... Después lo rodeó la curiosidad de la gente, mientras una sirena ululaba... Un perro cualquiera se abrió paso entre las piernas de los transeúntes, lo olisqueó y finalmente lanzó un pequeño aullido lastimero. (Escalada Salvo, 2001, 23)

El nuevo recorrido discursivo marca un acontecimiento negativo cuya situación enfrenta al personaje con sus fracasos y la misma muerte. El contexto complejo debilita las voluntades del ser humano y lo enfrenta a una encrucijada.

En resumen en las obras literarias trabajadas se exteriorizan nuevos desplazamientos discursivos que proponen nuevas líneas de significación en la escritura misionera.

La resignificación delineada por el *testimonio*, la *modernidad* y la *globalización* visibilizan nuevas marcas textuales, nuevas subjetividades que movilizan *otra* forma de pensar los textos, las tradiciones y los temas.

En las producciones trabajadas el recorrido particular que delinea el discurso literario de los autores de la región misionera propone interesantes aperturas hacia novedosas perspectivas estéticas. Los marcos literarios locales sufren variaciones que nos permiten construir el sentido de desplazamiento y nuevo discurso estético.

El concepto de literatura y creación artística de la región sufre variaciones, se *reterritorializa* desde nuevos lugares y el discurso toma características de dinámico y crítico. Es evidente el surgimiento de nuevas marcas de subjetividad que movilizan otra forma de pensar los textos locales, sus tradiciones y temas. A través del espacio crítico del discurso literario se dinamizan temas poco abordados que solicitan otras re combinaciones y nuevas prácticas textuales.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía literaria

Escalada Salvo, R. (2001) *Los lunes lentejas*, Posadas, Editorial Universitaria

Lavalle, J. (2007) *Andresito y la Melchora. La historia de un amor en guerra*, Posadas, Mns. Ed. Creativa.

Moreyra, M. (1998) *La cárcel*, Posadas, Editorial Universitaria

Bibliografía teórica

Albano, S. (2004) *Michael Foucault. Glosario Epistemológico*, Bs. As. Quadrata

Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*, Bs. As. Manantial

Deleuze G. y Guatteri F. (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España

Guidens, A. (1997) *Consecuencias de la modernidad*, España, Alianza.

Foucault, M (2004) *El pensamiento del afuera*, España, Pre-textos.

Rosa, N. (1992) *Artefacto*, Bs. As. Viterbo.

Said, E. (2004) *El mundo, el texto y el crítico*. Bs. As. Debate

**LOS MONSTRUOS COMO TEXTOS:
ESTUDIOS DE LA LEYENDA DE LA MULÁNIMA**

María Isabel Filinich

isabelfilinich@hotmail.com

Proyecto de investigación: Teoría y Análisis de los procesos de significación

Director: Raúl Dorra

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Palabras clave

Imaginación colectiva – transgresión – sanción – transformación – monstruosidad
– transfiguración – descripción

Resumen

La primera parte de esta contribución consiste en una breve presentación de dos modalidades de ejercicio del proyecto colectivo: 1) el *Seminario de Estudios de la Significación* (integración, organización anual, actividades periféricas) y 2) la publicación semestral *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*, derivada, como su nombre lo indica, del propio Seminario.

La segunda parte se dedica a exponer uno de los trabajos de investigación colectiva realizado conjuntamente entre investigadores de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy y el Programa de Semiótica de la Universidad Autónoma de Puebla, trabajo publicado como libro colectivo bajo el título *Del horror a la piedad. Estudio de una leyenda*, en el año 2003, por nuestra universidad. Se muestra tanto la tarea de integración del corpus (versiones diversas de una misma leyenda, “La Mulánima”, en el noroeste argentino y en la zona central de México) como el ejercicio de análisis textual efectuado a partir de premisas teóricas de la semiótica del discurso, en

particular, de la semiótica de la experiencia sensible, en articulación con otras disciplinas involucradas en el tratamiento de la literatura popular, tales como, la teoría literaria, la antropología y el psicoanálisis.

* * *

El Seminario de Estudios de la Significación comenzó a funcionar en Puebla hace más de diez años, como un nuevo miembro de la Red de Seminarios de Semiótica encabezada por el Seminario Intersemiótico de París, cuyas filiales se desarrollan en distintas ciudades de Europa y América, con el auspicio del Centre National de la Recherche Scientifique. Nuestro Seminario, que acoge investigadores no sólo de Puebla sino de Universidades situadas tanto en la ciudad de México como en otras ciudades del interior, sesiona una vez al mes sobre una programación anual preestablecida que comprende tres temas anuales distribuidos en tres módulos de cuatro meses y sendas reuniones cada uno. Los temas de sus módulos, si bien centrados sobre el interés semiótico, no se limitan a él pues de lo que se trata es de establecer un espacio común para debatir problemas que nos enlazan con disciplinas afines. Temas como el de la enunciación, la escritura, la complejidad, el juego, la subjetividad, el imaginario, el valor, la retórica, la memoria, la manipulación, lo visual, las emociones, la percepción, la negatividad, el espacio, la polifonía, la presencia, la experiencia liminar, que han animado nuestras prolongadas sesiones, han nutrido también una publicación periódica – que titulamos *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*– surgida de la necesidad de dar a conocer y compartir nuestras reflexiones con investigadores de otras latitudes interesados por problemáticas afines a las nuestras. Esta publicación es de carácter monográfico, tiene una periodicidad semestral y, hasta la fecha, se han editado 24 volúmenes. La revista está incorporada en el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica del CONACYT y en diversos índices nacionales e internacionales (MLA, CLASE, LATINDEX, REDALyC).

Además de incluir artículos de investigación de los miembros del seminario tiene el propósito de difundir los trabajos más relevantes, originales y recientes, en el dominio de las disciplinas que se ocupan de la significación, tales como semiótica, filosofía del lenguaje, teoría literaria, análisis del discurso, semántica, etcétera. Los temas de cada volumen, como decíamos, son escogidos entre aquellos tratados en las sesiones del Seminario de Estudios de la Significación, por tal razón son representativos de las actuales preocupaciones vigentes en las disciplinas mencionadas y, al mismo tiempo, del trabajo desarrollado en el seno del seminario.

Con respecto a los proyectos de investigación colectiva desarrollados en el marco de nuestro Programa de Semiótica, quisiera ahora detenerme en uno de ellos para poder mostrar un trabajo llevado a cabo entre grupos de investigación instalados en instituciones diferentes y que resultó muy fecundo. Me refiero al proyecto surgido del interés colectivo por el estudio de una leyenda que contiene una de esas figuras frecuentes en la literatura popular y que designamos como *monstruos*.

La leyenda en cuestión fue la de La Mulánima, de la cual se hallaron versiones tanto en el noroeste argentino como en la zona central de México. Resumo aquí la leyenda, tomando como base la versión de Elena Bossi (1996): la Mulánima es una mujer que se transforma en mula por las noches; su condena tiene como causa el incesto o la cohabitación con un cura. En noches tormentosas llega hasta las puertas de la iglesia haciendo un infernal ruido, mascando el freno cuyas riendas sueltas se pisa, dando estridentes rebuznos y matando o devorando a quien se le atraviese. Sólo un hombre muy valiente puede salvarla quitándole el freno o cortándole la oreja. En caso de resultar herida, amanece ensangrentada y se la puede reconocer.

El estudio de esta leyenda tenía como antecedente una primera etapa de esta investigación compartida también entre integrantes de la Universidad de

Puebla y de la Universidad de Jujuy que había dado como resultado un primer volumen colectivo que se editó bajo el título de *Monstruos* y fue publicado por la Universidad de Jujuy conjuntamente con la Secretaría de Estado de Cultura de esa provincia. A este primer grupo de investigadores se agregaron algunos más para concentrarse, en una segunda etapa de la investigación, en el estudio de un caso particular.

La primera tarea fue la constitución del *corpus* que implicó la toma en consideración de versiones de la leyenda ya recopiladas y por lo tanto registradas con criterios de transcripción heterogéneos; con todo, advertimos que una constante subyacía en las diversas versiones: la fidelidad a los modismos y expresiones propias del habla regional donde fue recogida la leyenda, en aquellos momentos en que se introducían en el relato voces ajenas. El material reunido y publicado como segunda parte del libro que recoge esta investigación, no sólo fue el sustento de los análisis realizados sino que podrá ser fuente de futuras relecturas y de otros estudios sobre esta leyenda en particular o sobre el propio género.

Los ejercicios de análisis textual efectuados toman como punto de partida las premisas teóricas de la semiótica del discurso, en particular, de la semiótica de la experiencia sensible, en articulación con otras disciplinas involucradas en el tratamiento de la literatura popular, tales como, la teoría literaria, la antropología y el psicoanálisis.

El título que finalmente acogió en un libro este trabajo fue *Del horror a la piedad*. Y fue Raúl Dorra quien encontró en esta fórmula mediante la cual él reescribe la concepción aristotélica de la tragedia, un cobijo para comprender los sentidos desplegados por esta leyenda y que cada análisis se esfuerza por desentrañar. En este sentido, Raúl Dorra ha afirmado que la fuerza de la leyenda de *La Mulánima* reside más que en el relato (que como todo texto de tradición oral es producto de una constante recreación y por lo tanto de yuxtaposiciones de acciones muchas veces poco congruentes) en la imagen de esa mujer que se transforma en mula y “que se mueve entre un aquí (¿la vida?) y un allá (¿la

muerte?), entre el horror y la piedad, la inocencia y la culpa, el delirio y ese tipo de lucidez que parece aguardar en la profundidad del delirio” (E. Bossi y L. Ruiz Moreno eds., 2003: 12).

La configuración, entonces, de esta imagen aterradora por parte del discurso de la leyenda constituyó el núcleo de reflexión de los análisis realizados.

Así, Elena Bossi, para hablar de la configuración de esa imagen recurre al sugerente tema de la deformidad y su papel en la construcción del imaginario. Hay, en el imaginario del monstruo, “una suerte de elipsis o falta, pues en él se reúnen dos o más elementos cuyo nexo está ausente: no vemos de qué modo se ha establecido la relación entre un hombre y un animal o entre una interioridad y el cuerpo que la sostiene. Tal vez, debamos establecer una relación entre la elipsis y la ausencia que uno debe ‘imaginar’, esa ‘unión inesperada’ a la que alude Bachelard” (*idem*: 24). En la figura de la Mulánima, como en la de todo monstruo, hay una tensión entre los elementos que la componen y que no concuerdan pues ha acontecido un quiebre, un desorden sintáctico o semántico, un caos. Se ha perdido el nexo que cohesiona el sistema y esa pérdida pone en escena lo misterioso, lo otro del uno mismo.

En esa articulación entre un yo y un otro, siendo este otro la monstruosidad, se sustenta el interés que guía las reflexiones de María Eduarda Mirande por dilucidar el papel de las figuras monstruosas en la constitución del propio sujeto, dado que tales figuras han acompañado al hombre desde sus orígenes: pinturas rupestres y personajes mitológicos que pueblan la literatura y el cine atestiguan de la presencia constante de lo monstruoso. En su recorrido centrado en dos versiones de la leyenda encuentra la autora constataciones para sostener que la presencia del monstruo como objeto perceptible es del orden de lo sensible más que de lo inteligible pues en los textos aparece más que como una presencia con rasgos claramente definidos como una “ausencia sensible” (*idem*: 52). Se trata de una presencia diseminada en percepciones visuales, táctiles, olfativas, que afectan al propio cuerpo del sujeto movilizándolo su sustrato pasional

y produciendo efectos contradictorios que van de la atracción al horror y que se vinculan con su acervo pulsional de tensiones eróticas y tanáticas.

La pregunta por el papel del cuerpo en la figura de la Mulánima motiva el estudio de Guillermina Casasco quien observa cómo los efectos de la violación de la ley recaen en el cuerpo produciendo una transformación por la cual el cuerpo sensible se degrada y asume un estado meramente orgánico. Ese estado orgánico implica un retorno a lo indiferenciado, al caos, puesto que el cuerpo necesita la “mediación de la propia imagen desplegada a la distancia como un objeto otro” (*idem*: 69) para que en ese reconocimiento se constituya como tal. En la leyenda, la posibilidad de liberarse de esa continuidad del goce-sufrimiento en que está instalada la Mulánima, la posibilidad de retorno al cuerpo, se da por la intervención de un hombre valiente que pudiera retirarle los frenos que la mantienen sumida en la indiferenciación, con el fin de producir el desembrague y “devolverle la sensibilidad en el cuerpo recuperado” (*idem*: 74). Recuperación del cuerpo que también conlleva una fractura pues ingresa a un cuerpo señalado por la presencia de la muerte, ese otro temido y monstruoso que cohabita, como una sombra, en el propio cuerpo.

La figura de la Mulánima ha cobrado vida en el marco de un género que nutre la memoria cultural de un pueblo: la leyenda. Y ésta, a su vez, lejos de languidecer, reaparece y se resemantiza incluso en el espacio de la novela contemporánea. Susana Rodríguez revela cómo la leyenda de *La Mulánima* se inscribe en la escritura literaria, fragmentándose y diseminándose a lo largo de la novela de Juan Ahuerma Salazar, *Alias cara de caballo*. El motivo de la transformación de una doncella en caballo o mula, aquí, no sólo tiene lugar, sino que genera especularmente otra transformación, inversa a la anterior, por la que el animal, el caballo, deviene doncella. Así, se analiza aquí cómo la leyenda genera narratividad.

El estudio de la organización formal de la figura de la Mulánima le permite a Luisa Ruiz Moreno hacer comprender “por qué una mezcla de terror y piedad sobresale entre los demás efectos de sentido que producen las apariciones

de la Mulánima” (*idem*: 88-89). Concebido como sujeto pasional, esto es, paciente, aquel que padece la metamorfosis y sufre el castigo, resulta relevante detenerse en el sintagma de la sanción en que se centra la leyenda. En efecto, las distintas versiones pasan rápido sobre el motivo de la transformación de la mujer en mula (la relación incestuosa) y enfatizan el momento de la sanción, la cual es de dos tipos: una, pragmática, basada en el sistema axiológico y que actúa sobre la transgresión a la ley del incesto, y otra, epistémica, derivada de la apreciación colectiva y que incluye la piedad comunitaria a la vez que transmite un saber que puede ser liberador de la condena.

Hacia el final de su reflexión Luisa Ruiz Moreno alude a la secuencia final de la leyenda (la de la intervención de un hombre valiente que libere al monstruo de la condena) indicando que esa escena daría pie para recomenzar el análisis. De esta escena final precisamente parte mi estudio para señalar que, desde el punto de vista de la narración, la leyenda presenta siempre clausuras que dejan abierto el final de la historia, como si el propio texto tuviera la misma forma del acontecimiento que narra y así como la Mulánima puede retornar, la leyenda también retorna para reactualizar en la memoria la sanción del incesto. Así, es posible afirmar que la narración suspendida tiende, más que a alcanzar su cierre, a forjar la imagen del personaje. Por tal razón, los momentos descriptivos de la leyenda cobran una relevancia particular. El texto, en sus variadas versiones, va conformando, mediante procesos de adición o supresión, la figura monstruosa de la Mulánima. Los rasgos que la constituyen no son todos permanentes, pero sí se presentan siempre como un rodeo, una forma esquiva de apuntar un hecho innombrable. El rodeo ofrece un espacio y un tiempo para la reflexión, obliga a detenerse en la conjunción insólita de rasgos humanos y animales, conjunción sintetizada en el nombre, también monstruoso, que designa a la extraña figura. El nombre conduce hacia ese universo, familiar y extraño, que no se puede nombrar de manera directa, universo poblado por el deseo primitivo y profundo de la unidad perdida. De esta manera, puede decirse que la circulación del texto de *La*

Mulánima encubre y descubre la tensión y fragilidad que sostienen el orden social.

La constitución discursiva de una figura se vincula con los temas que promueve: este aspecto de la figura de la *Mulánima* es abordado por Alma Yolanda Castillo. La relación entre temas y figuras en los textos de tradición oral no es unívoca ni lineal: “lo figurativo puede estar soportado por más de un tema y un mismo tema puede actualizarse a través de varias figuras” (*idem*: 147). El estudio comparativo de leyendas que incorporan la figura de la *Mulánima* en Argentina y en México, le permite a la autora reconocer temas diversos detrás de una misma figura (la asociación con lo sobrenatural, con el mal, con el incesto) como así también la situación inversa (cada uno de estos temas reaparece en otras figuras). Otro vínculo de interés es la motivación entre tema y figura: así, la mula como animal híbrido surgido de una unión contranatural presenta una analogía entre la *Mulánima* y la unión incestuosa o sacrílega. Además, las figuras son vehículos de los valores que comportan los temas y, de este modo, conforman el imaginario de la comunidad que, mediante la puesta en circulación de las leyendas, los actualiza constantemente.

Temas y figuras son también objeto de reflexión en el trabajo de María Luisa Solís, sólo que vistos ahora como recurrencias en diversos relatos orales de México y Argentina que contienen la transfiguración de un ser humano en animal y, en particular, de una mujer en mula. Esto conduce a la autora a vincular la figura de la *Mulánima* con la de “la mujer herrada”. El análisis permite sacar a la luz tanto las semejanzas como las diferencias y observar así que si bien “podemos hablar de un ‘acervo’ semántico común a dos culturas diferentes” (*idem*: 163) y por lo tanto, de un imaginario compartido que tiene un mismo origen (la tradición colonial española) el proceso de discurso a que es sometida esa sustancia semántica le otorga rasgos específicos a cada universo narrativo.

Como se habrá podido apreciar, la investigación encontró su propio centro en el análisis de una figura discursiva de gran arraigo en la cultura popular de nuestros países que muestra tanto la diversidad, la pluralidad creativa de los

discursos, como así también un núcleo sustancial y formal constante que anima y recorre un imaginario que se extiende más allá de las fronteras nacionales y que nos habla de una tradición latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

Accame, J., D. Santamaría, L. Ruiz Moreno et al. (2000): *Monstruos*. Jujuy, Secretaría de Estado de Cultura de Jujuy y Universidad Nacional de Jujuy.

Bossi, E. (1998): *Seres mágicos que habitan en Argentina*. Jujuy, Talleres gráficos de la Universidad Nacional de Jujuy.

Bossi, E. y L. Ruiz Moreno eds. (2003) *Del horror a la piedad. Estudios de una leyenda*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

PRINCIPIOS DE TEATRALIDAD EN DOS ESCENAS DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Félix Sebastián Franco

malturian@gmail.com

Proyecto de investigación: Memorias locales de Teatralidad

Directora: Liliana Daviña

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Memoria – Cultura – Teatralidad – Representación – Fiesta – Escena.

Resumen

Escena 1. El camino hacia el lugar de culto es un espacio de tránsito y anonimato para los feligreses, turistas y feriantes que lo atraviesan paseando, comprando, vendiendo, comiendo o rezando. En la cima, la institución. La ceremonia comienza como un ritual religioso; luego, la representación. Los personajes delegan en la fuerza del gesto y el silencio la acción dramática. Como en el teatro griego, el coro (al que se integra una banda de músicos) es un elemento importante de la dramaturgia, ya que no sólo acompaña la escena mimada: los cantos y melodías relatan y acentúan la secuencia de acciones.

Escena 2. Noche del 13 de agosto. La casa de Pelusa, tradicional lugar de culto en la avenida Blas Parera y 115 de Posadas, recibe a la muchedumbre que se agolpa a su alrededor, extendiendo las fronteras de lo privado al espacio público. Un enorme trailer atravesado en mitad de la calle sirve de escenario a los conjuntos musicales que desde Corrientes traen serenata al viejito, como apodan cariñosamente

los devotos a San La Muerte. Frente a él, largos caballetes reúnen a las familias que lograron sentarse; algunos comen y beben de pié, otros, aguardan su turno en la fila para visitar al santo, los demás bailan en una apretada ronda en la vereda de la casa.

¿Cómo se sirve la mesa en estas celebraciones? ¿Quiénes son sus actores y qué rol cumplen? ¿Cómo se configuran el espacio-tiempo y la retórica de la escena? Esta ponencia hilvanará algunas respuestas.

* * *

Principios de teatralidad en dos escenas de la religiosidad popular

En esta comunicación pretendemos dar cuenta del trabajo metodológico realizado en la observación, registro y análisis de fiestas populares, en el marco del proyecto de investigación “*Memorias locales de teatralidad*”, dirigido por la Mgter. Liliana Daviña y desarrollado entre 2002 y 2007 en el Programa de Semiótica, dependiente de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNaM).

Nuestra hipótesis inicial reconoció principios de teatralidad/representación en diversas prácticas sociales como las fiestas de San Juan y San La Muerte, las procesiones de Semana Santa, los Pesebres vivientes y los desfiles estudiantiles. En todos ellos, el trabajo arduo y persistente de la memoria de la cultura modela distintas formas de fiesta en las que sigue presente el *convivio* social.

Sin la precisión de una secuencia metodológica lineal, el trabajo de investigación constituyó una tarea recursiva que se permitió ir y venir de las lecturas a la observación participante; de las discusiones de gabinete a la construcción de nuestros marcos teórico-metodológicos, que muchas veces fueron redefinidos y ampliados después del trabajo en terreno, en la consulta de fuentes documentales y periodísticas, o durante el análisis de las prácticas.

A lo largo de la investigación, recurrimos a los estudios teatrales —pese a su tendencia estructuralista, que no permite describir el 'espesor de signos' (Barthes) que supone la práctica — y de base semiótica; los entramados conceptuales de Bajtín, en lo referente a cultura popular y dialogismo; junto a otros aportes provenientes del campo de la Antropología y del Análisis del Discurso.

*

En su clásico estudio sobre la cultura popular en el Renacimiento y la Edad Media, Mijail Bajtín (Cfr.:1974) considera que el espíritu liberador de la risa grotesca y la fiesta en la plaza pública perviven históricamente en otras festividades populares como respuesta irreverente a lo oficial/instituido.

Esta concepción artística se posiciona ideológicamente frente a otra de carácter conservador que la niega (la clásica dicotomía nietzchiana) y evoca, en sus principios, a las antiguas celebraciones cívicas que reencontraban al teatro —sus máscaras, danzas y coros— con el auditorio (Cfr. Barthes; 1986).

Por eso, siguiendo el principio políglota que vincula el teatro al dinamismo de la cultura (Lotman), surgió un doble interrogante: cómo funciona el *juego* (recordar-innovar) en el proceso de creación comunitaria que conlleva *hacer la fiesta*; cómo es posible caracterizar la semiosis artística que despliega este tipo de prácticas culturales.

En esta oportunidad comentaremos dos escenas de religiosidad popular que representan modos distintos de expresar en comunidad la relación individual que los devotos mantienen con la fe: una celebración oficial, consagrada por la Iglesia (el Via Crucis del viernes santo en el Cerro Monje, San Javier, Misiones) y una fiesta popular “pagana” (la noche de San la Muerte en un barrio popular de Posadas).

La representación del **Via Crucis** en la localidad de San Javier, Misiones, es un evento del calendario litúrgico católico que, según recordaron los organizadores, comenzó a celebrarse en 1987 por iniciativa de una brasileña, la hermana María, y

desde hace once años tiene como escenario el Cerro Monje. Esta fiesta de meditación propicia el encuentro de peregrinos de distintas latitudes que conmemoran el Viernes Santo.

El camino hacia el lugar de culto, es lo que denomina Augé un *no-lugar* (Cfr.;1993): un espacio de tránsito y anonimato para los feligreses, turistas y feriantes que lo atraviesan paseando, comprando, vendiendo, comiendo o rezando. En la cima, la institución: Via Crucis cada hora, confesiones, adoración de la Santa Cruz y puesta en escena de una adaptación de la Pasión según San Juan.

La ceremonia comienza como un ritual religioso: cantos de adoración, oración y lectura del Libro de Isaías y de la Carta de los Hebreos. Luego, la representación. Los personajes delegan en la fuerza del gesto y el silencio la acción dramática. Como en el teatro griego, el coro (cuya función cumple una banda de músicos) es un elemento importante de la dramaturgia. Los cantos y melodías relatan y acentúan la secuencia de acciones (la última cena, la traición de Judas, los maltratos, Jesús frente a Pilatos, la coronación de espinas, el camino al calvario, la crucifixión y la resurrección).

En las antípodas de esta ceremonia religiosa asistimos a la fiesta en honor a **San la Muerte**, que se celebra la noche del 13 de agosto. La casa de *Pelusa*, tradicional lugar de culto en la avenida Blas Parera y 115 de Posadas, recibe a la muchedumbre que se agolpa a su alrededor, extendiendo las fronteras de lo privado al espacio público. Un enorme trailer atravesado en mitad de la calle sirve de escenario a los conjuntos musicales que desde la vecina provincia de Corrientes traen serenata al “viejito”, como lo apodan cariñosamente sus devotos. Frente a él, largos caballetes reúnen a las familias que lograron sentarse; algunos comen y beben de pié, otros, aguardan su turno en la fila para visitar al santo, los demás bailan en una apretada ronda en la vereda de la casa.

Podríamos enumerar los rasgos más tradicionales de esta fiesta: en primer lugar, un banquete que ofrece la familia anfitriona, sin restricción, a todos los devotos que se acerquen al santuario –cabe destacar que el ritual establece que cada devoto que cumpla años ese día debe donar una torta para compartir durante el convite (contamos veintiséis esa noche)–; otra particularidad del evento consiste en las ofrendas que testimonian la fe: desde objetos personales y dinero hasta comestibles para *consumo* del santo; finalmente, quizá el acontecimiento más esperado del ritual sea el cumplimiento de promesas en agradecimiento. El corte de cabello es un momento especial de la noche para quienes lo entregan como ofrenda por los favores recibidos, también la presentación de números artísticos¹.

Recordemos el *origen* de estas celebraciones. El Via Crucis, según sostiene la Iglesia, une al cristiano con Jesús en una peregrinación imaginaria a Tierra Santa, donde según la tradición, comenzó la costumbre de rezar las Estaciones de la Cruz, probablemente desde el siglo IV. Siguiendo a Lotman (Cfr.;1998) este acto de devoción perpetuado en el tiempo sería también un mecanismo de la cultura (“oficial”) para conservar memoria de los sufrimientos de Cristo. De ahí su intención didáctico-moralizante, que representa el sacrificio como camino hacia la salvación de la humanidad.

En cambio, la celebración de San la Muerte es considerada “pagana” por muchos escépticos que construyen un imaginario asociado a la hechicería y el culto a las fuerzas del mal. Tal interpretación, alimentada muchas veces por el símbolo-fetichismo que representa la muerte, desconoce su origen jesuítico-guaraní. Según explica Elena Krautstofl (Cfr; 2002), en tiempos de las Misiones el culto al santo fue expresión del sincretismo² que produjo la evangelización, en tanto hibridación de elementos culturales propios (guaraníes) y ajenos (católicos).

De este modo ingresó al devocionario cristiano de la región un santo no

oficial de origen étnico, cuya creencia se hereda y defiende por tradición familiar, ya que frente a las acusaciones que infunden temor a la veneración del *viejito*, muchos adeptos prefieren hablar de respeto y niegan los vínculos con la magia negra, asegurando que “lo que se pide es la *buena muerte*”.

¿Quiénes participan de estas celebraciones? Podríamos afirmar que en ambos casos se trata de actores comunitarios. La representación del Via Crucis fue preparada por jóvenes de la acción católica (el grupo juvenil misionero “Sembradores de esperanza”) y niños próximos a recibir el sacramento de la Primera Comunión, bajo la orientación de un sacerdote y con la colaboración de los músicos del grupo “Maranata”, que pusieron ritmo de chamamé, pericón, vals y milonga a las canciones de la liturgia cristiana. Asimismo, si bien la fiesta de San la Muerte es organizada por una familia, sus protagonistas son parientes, amigos, vecinos y desconocidos que comparten la creencia y curiosos.

Esta es una característica común que observamos en los oficiantes de la fiesta popular: se sienten invitados por ella en carácter de partícipes y no de meros espectadores. Su participación no está mediada por saberes especializados que los habiliten a desarrollar determinadas tareas, sino por un saber que a veces es heredado y compartido con otros.

En cambio, podemos señalar una divergencia en cuanto al espacio y tiempo escénico. En el Via Crucis, tanto el espacio como el tiempo son consagrados oficialmente; el lugar es un santuario y el día, asueto (ayuno y abstinencia). Por el contrario, la fiesta de San la Muerte se circunscribe a un espacio reducido, en principio privado, que fue ampliándose a medida que creció la afluencia de vecinos, hasta convertirse en una fiesta popular, que abre un paréntesis en la vida cotidiana, donde irrumpe el sentido comunitario de la fiesta con su efecto renovador de la fe. Esta profunda disonancia también modela los modos de participación de los *festejantes*. En el primer caso el peregrino asiste a la representación y *expecta* una

escena cuyas acciones conoce de antemano, a su rol se le adjudican las tareas de sentir y meditar el *pathos*; en el segundo, el devoto es **partícipe de la fiesta**: reza, promete, canta, baila, come y bebe en abundancia.

En ambas escenas el tema religioso es reelaborado con matices diferentes: en el Via Crucis domina el tono serio y ceremonial del teatro mortal que describe Peter Brook (Cfr.;1973) –condicionado por las determinaciones del canon y la finalidad didáctica–; en el culto al “santo”, el tono festivo. Lo apolíneo y dionisiaco de la metáfora nietzscheana. La vieja tragedia actualizando el cronotopo bíblico: la historia (sus personajes, su estilización), su discurso. La fiesta pagana, la heredera de antiguos sincretismos, amenazada por el olvido bajo la forma de la censura o la condena, se resemantiza: conserva, traduce y modeliza su legado, en un evento donde domina el tono hiperbólico y universal del carnaval. El pueblo está invitado a la mesa.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1993): *No lugares. Introducción a una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1993
- BAJTÍN, Mijaíl (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona, Barral. (Primera publicación en ruso en 1971).
- BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- BROOK, Peter (1973): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 1973
- KRAUTSTOFL, Elena (2002): *San La Muerte. Culto y representación mágico-religiosa de una autoctonía “misionera”*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.
- LOTMAN, Iuri (1998): *La semiósfera*. Madrid, Cátedra, vol. II.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

NOTAS

¹ Entre las que registramos canciones, coreografías de danza árabe e imitaciones de Michael Jackson.

² Lo mismo hará, luego de su expansión en occidente, el monoteísmo cristiano con el Carnaval, convirtiendo esta antigua fiesta que se celebra desde los rituales en honor a Dionisio en una fiesta *pagana* que precede el inicio de la Cuaresma.

**PROCESOS SEMIÓTICOS PARA TRAYECTAR ESCRITURAS.
AVANCE PARCIAL DE UNA INVESTIGACIÓN-ACCIÓN EN UN
PROFESORADO DEL CONURBANO BONAERENSE**

Galán, Ignacio Javier

galanig@yahoo.com

Proyecto de investigación: Trayectar las prácticas de lectura y escritura en la educación superior. Diseño, implementación y análisis de intervenciones didácticas en un profesorado y en una escuela media destino de los practicantes docentes en el conurbano bonaerense

Director: Ignacio Javier Galán

Instituto Nacional de Formación Docente (INFD-MEN) - Instituto Superior de Formación Docente N° 42 “Leopoldo Marechal”

Palabras clave

Trayectar, procesos semióticos, prácticas de escritura, mediación narrativa, escrituras de investigación, materia de escritura intensiva, docente-asociado.

Resumen

El presente trabajo es un informe parcial del avance de la investigación que llevamos adelante en el ISFD N° 42 “Leopoldo Marechal”: *Trayectar las prácticas de lectura y escritura en la educación superior. Diseño, implementación y análisis de intervenciones didácticas en un profesorado y en una escuela media destino de los practicantes docentes en el conurbano bonaerense.* Me propongo dar a conocer algunos procesos de enseñanza y aprendizaje que ponen en juego nuestras prácticas en la educación superior para mostrar posibles recorridos de una metodología participativa, orientada desde la didáctica de la escritura, en la estructuración de una investigación. Expondré el marco general de la semiosis

producida pensando el trabajo mediador realizado con narrativa autobiográfica en el Espacio de la Práctica Docente IV, las acciones de profesores asociados en una cátedra de escritura intensiva y nuestras escrituras de investigación.

Pensamos la palabra escrita, en el camino -como quería Freire- “entre la lectura del mundo y la lectura de la palabra”; por esto, comenzamos reconociéndola como herramienta intelectual, cultural y epistémica necesaria para el desarrollo discursivo y cognitivo. Al mismo tiempo, sostenemos que el trabajo sobre el significado de (en) la escritura con futuros docentes configura representaciones que propiciarían el hábito y las competencias de lectura y de escritura necesarias para el desarrollo cognitivo y discursivo adecuado en sus futuros aprendientes a la vez que contribuye con la expansión de nuestras propias fronteras de sentido.

* * *

Estado de la cuestión

Hacia 1960, el modelo estructuralista propone como objetivo central el recorte de su objeto en función de criterios de análisis rigurosamente delimitados, en oposición a la tradición gramatical que fundía en su abordaje los aspectos sintáctico y semántico. Desde fines de los ‘80, se introduce la perspectiva comunicacional; esta produce desplazamientos y cambios en los modos de encarar la enseñanza de la gramática y la composición: se recorta el espacio destinado a la enseñanza de la gramática, se propone la lectura de discursos diversos (en especial, el periodístico y el literario) acompañada con cuestionarios sin orientación hacia procesos interpretativos, y consignas de escritura carentes de pautas para su resolución. La lectura y, en mayor medida, la escritura se presentan como prácticas asociadas al placer, a la actividad imaginativa y lúdica; o se relacionan con la experticia. En la actualidad, estas representaciones sociales son las que dominan en los ámbitos de formación y en las prácticas docentes pero

existen voces que comienzan problematizar estas maneras de entender y hacer la escritura y la lectura.

Este estudio parte de los problemas de lectura y de escritura detectados en los alumnos de los Institutos de Formación Docente de la Provincia de Buenos Aires por el equipo que dirige la Dra. Arnoux en el año 2004.¹ Al mismo tiempo, es la continuación de la investigación que realizamos durante los años 2006 y 2007 -y su propuesta de intervención- en el ISFD N° 42, “Leopoldo Marechal”, para la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.²

Justificación

Nuestra mediación reviste especial interés pues los institutos de formación docente son piezas claves en la marcha del sistema educativo argentino; además, son espacios que construyen nuevos lectores y escritores que propiciarán, a su vez, hábitos de lectura y de escritura en sus futuros alumnos (instancias de inclusión social).

Asimismo, nuestra investigación–acción posibilita la inserción de diversos agentes (docentes, alumnos, egresados y otros actores sociales) en la construcción cotidiana de experiencias, de conocimientos -y de sus prácticas resultantes- al tiempo que facilita la construcción de identidades profesionales solidarias y cooperativas.

Estamos convencidos que la intervención sistemática y controlada sobre la planificación y ejecución de un trayecto transversal que aborde las prácticas de lectura y escritura es imprescindible para el desarrollo social. Así, esperamos que este trabajo sirva de base para acciones de intervención tendientes a mejorar las condiciones de aprendizaje participativo que posibiliten el desarrollo socio-cultural de nuestra sociedad.

Marco teórico

Los procesos, como la cultura -de la cultura-, no están dados ni acabados. Por esto, pensamos nuestra transferencia de alfabetización académica (Carlino, 2005a)³ como una investigación-acción⁴. Desde esta perspectiva, actuamos buscando caminos, explicaciones y causas en forma colaborativa -para el desarrollo institucional.⁵

En principio, trabajamos con la escritura porque constituye una herramienta intelectual y cultural. Herramienta intelectual ya que, por su carácter diferido, distanciado y controlado, favorece la objetivación del discurso y su manipulación: el proceso de escritura permite la materialización del pensamiento (de modo diferente al habla), la revisión crítica de las ideas y sus posibles modificaciones. Cultural, en tanto permite situaciones de intercambio y producción colectiva del conocimiento; intercambios que implican un proceso de elaboración de géneros escritos que requieren ciertas habilidades “maduras” de lectura y escritura para producir e interpretar.⁶

Al mismo tiempo, trabajamos sobre la escritura por su alto valor epistémico.⁷ (Aunque, consideramos la lectura y la escritura como prácticas co-ocurrentes: el escritor maduro, el que representa retóricamente la tarea⁸, utiliza procesos de pensamiento similares.) Ahora bien, a los aportes de la psicología cognitiva, como los de Flower y Hayes (1996)⁹, le agregamos la consideración del fenómeno discursivo involucrado y, sobre todo, su reconocimiento como prácticas histórico-sociales.¹⁰ Así, pensamos el modo social de construcción de sentido y los elementos que hacen posible y significativa su circulación. Al mismo tiempo, las conceptualizaciones de otras disciplinas (representación: Bourdieu, Chartier; dispositivo enunciativo: Maingueneau; modos de inscripción de la subjetividad: Kerbrat-Orecchioni, Maingueneau; actitudes enunciativas y planos de locución: Benveniste, Weinrich) nos orientan hacia el estudio de los géneros discursivos y el de los enunciados en su carácter dialógico (Bajtín) junto con los fenómenos de polifonía y con las relaciones entre los textos (Genette, Authier-Ravuz, Maingueneau); cuestiones vinculadas a la atención de las estructuras retóricas

puestas en juego al escribir y que ponen el énfasis en la caracterización de los auditorios y las estrategias adecuadas a los fines del discurso (Perelman; Amossy; Plantin).¹¹

A lo antes dicho, hay que agregar los aportes sobre el modo de pensamiento narrativo para organizar la experiencia (Bruner, 2003), y como configurador de identidad cultural (Ricoeur, 2004) y los de la narrativa de invención (Pampillo y Alvarado, 2001); además, pensar la narración -la curricular y la ficcional- como modo de acceso al conocimiento y como proceso otorgador de sentido identitario en las experiencias educativas.¹²

En síntesis, en acuerdo con di Stefano y Pereira (2004), los aspectos discursivos -genéricos, enunciativos y retóricos-, el espacio social en el que el escrito circulará y las reglas de juego que rigen ese espacio son los elementos que hacen a la complejidad de las prácticas de escritura; su conocimiento y control permite tomar decisiones a la hora de insertarse en el campo. Entonces, el trabajo guiado sobre las creencias y saberes asociados a la práctica de escritura junto con una reflexión sistemática sobre el lenguaje, la producción discursiva y el proceso de escritura constituye el eje de nuestra propuesta.

Sobre diseño general

En el ISFD N° 42 “Leopoldo Marechal”, acordamos con docentes, con alumnos y egresados del Profesorado en Lengua y Literatura atravesar la formación con un trabajo centrado en la escritura: abordar diversos géneros, por niveles de complejidad, en el decurso de la formación docente. Para ello, sobre la fundación reforzamos tres zapatas que sostienen las columnas principales: la pedagógica-didáctica; la de las teorías e historias de la literatura; la de las lingüísticas y semióticas. Estas columnas tienen materiales comunes y divergentes -pues el lenguaje específico imprime diferencias genéricas; a la vez, están interconectadas por diversas vigas (investigación, mundos posibles, tutorías, docentes-asociados, interacción de pares, centro de escritura) que propician la

solidez de las paredes; paredes que protegen los espacios creados o consolidan la estructura que permite la circulación segura y fluida entre ellos.

Luego, tras la revisión de los dispositivos curriculares provinciales, se realizaron encuestas y entrevistas a docentes y alumnos que dieron cuenta de las representaciones sobre las prácticas de lectura y escritura. Así, acordamos con algunas cátedras el trabajo con un docente del equipo de investigación como docente-asociado; este nuevo equipo revisó, en principio, el recorrido escritural de esa cátedra, prestando especial atención a las consignas de escritura y al trabajo con los distintos momentos del proceso escritural.

Durante 2009 y 2010, trabajamos con cuatro cátedras de primer año, tres de segundo, una de tercero y dos de cuarto. Al mismo tiempo, realizamos una prueba piloto en dos espacios de la EEM N° 2: uno del polimodal y otro de adultos. El proceso de trabajo del equipo de investigación es constantemente analizado: registramos nuestras experiencias en apuntes informales, narrativas autobiográficas y escrituras compartidas.

En este escrito reflexionaremos sobre el proceso de trabajo de escritura como investigadores, y de dos experiencias en el profesorado¹³: cátedra de escritura intensiva con docente-asociado y escritura autobiográfica de practicantes docentes.

Escrituras de investigación. Reflexiones en proceso

A alfabetização de adultos e a pós-alfabetização implicam esforços no sentido de uma correta compreensão do que é a palavra escrita, a linguagem, as suas relações com o contexto de quem fala e de quem lê e escreve, compreensão portanto da relação entre “leitura” do mundo e leitura da palavra. (Freire, 1983:37)

En ese camino hacia la comprensión de la relación mundo-palabra buscamos comprender, en el proceso de nuestras escrituras, el sentido de toda práctica escritural. Pensar las escrituras vinculadas al proceso de investigación nos obligó a intentar un orden para su análisis. Orden que se reorganizó -y reorganiza

constantemente- en función de las características que tomamos en cuenta como criterios de categorización; decidimos, entonces, avanzar sobre las posibilidades de cada intervención (de escritura) sin ánimo de clasificar. Nombramos nuestros usos con motes cargados de sentido o re-nombramos o simplemente inventamos el nombre que nos pareció más adecuado.

Luego, comenzamos a listar de acuerdo con géneros ya “conocidos” y/o según el ámbito de producción y/o de circulación: ficha, reseña, informe de lectura, resumen, ponencia, ensayo, artículo de revista, capítulo de libro, proyecto de investigación, secuencia didáctica, planificación anual, programa de cátedra, autobiografía docente, registro de actividad de investigación, disquisiciones teóricas, escrituras con el barrio y la plaza, escrituras de escuela, escrituras en la cartelera del ISFD, escrituras del taller de escritura, escrituras del Centro Virtual de Escritura, escrituras para la página, escrituras literarias, escrituras para la revista de bajo presupuesto, escrituras del encuentro de cine, escrituras para intervenciones musicales, comunicaciones internas (notas en cuaderno, mails, blog, grupo yahoo), comunicaciones externas (a otros docentes, a directores, a alumnos, a miembros de la comunidad), etc. En ese momento, resolvimos pensar los aportes que cada intervención provocaba en cada uno, después, el grado de facilitación cognitiva, luego, su carácter responsivo o “la escritura de lecturas” para que, finalmente, decidiéramos atender, y entender, que -en definitiva- provocamos en nosotros una serie de escrituras vinculadas al hacer cotidiano, escrituras guiadas por consignas o escrituras espontáneas, escrituras blandas/duras, escrituras de uno o de otros, etc.

De esta manera, si bien comprendemos la importancia de enseñar(les/nos) los géneros discursivos vinculados con el hacer en la investigación o en la docencia, nos parece más importante pensar en las escrituras propias de nuestro recorrido que darían cuenta de mutaciones y sobre todo de los procesos involucrados en esto que damos en llamar, en el eco de la voz de Macedonio Fernández, pensar-escribiendo para educar.

“Materia de escritura intensiva” y docente asociado. Historización y experiencia

En los países anglosajones, hacia fines de la década del ‘70, diversos estudios se centraron, según Carlino (2005b y 2007), en estudiar los procesos cognitivos de quien escribe como tarea individual de resolución de problemas. Luego, se preocuparon por cómo incidía el contexto en la producción y examinaron tipos de tareas de escritura: cómo se las representan quienes las llevan a cabo y cómo estas variaciones afectan o no su desempeño. Después, se enfocó a la escritura requerida en la universidad como una práctica académica que varía según las culturas institucionales en las que tiene lugar.

Al mismo tiempo, continúa Carlino (2007), se desarrollan dos movimientos pedagógicos que proponen integrar la enseñanza de la escritura en todas las materias: “escribir a través del currículum” (surgido en los ‘70 en Inglaterra y en EE.UU.), como una herramienta para ayudar a pensar los contenidos conceptuales o “escribir para aprender”; y “escribir en las disciplinas”, como modo de enseñar particularidades discursivas de cada campo del conocimiento (“aprender a escribir”).¹⁴

En nuestro país, comienzan a preguntarse si se debe enseñar a leer y a escribir en la universidad (di Stefano et al., 1988) lo que desencadena trabajos vinculados a resolver las dificultades de los estudiantes en la comprensión y producción de textos.¹⁵

En un camino similar, Carlino se aboca a indagar cómo se encargan de la escritura las universidades del mundo anglosajón.¹⁶ Estas instituciones, explica Carlino (2005b), llevan a cabo prácticas curriculares que consisten en sistemas organizativos que enseñan a escribir e incluyen acciones para docentes y desarrollo de políticas educativas. Entre estos debemos mencionar: “cursos específicos” (similares a nuestros talleres de los ingresos universitarios) insertos en la estructura curricular de todas las carreras; “centros de escritura” con tutores capacitados que revisan los borradores juntos con los alumnos en las distintas materias; sistema de “compañeros de escritura en las materias”, como el sistema

de tutores pero incluye el trabajo en clase con borradores y dedicación temporal a revisión y re-escritura de textos; y “materias de escritura intensiva”: trabajan la enseñanza de la escritura junto con los contenidos conceptuales específicos por lo cual modifican sus programas para incorporar en su currícula el trabajo con los procesos del escribir. Estos sistemas se desarrollan con modos que favorecen su implementación: los centros de escritura están sostenidos con recursos documentales (impresos y/o electrónicos); trabajo interdisciplinario entre docentes especialistas en sus áreas y docentes especialistas en escritura, enseñanza y aprendizaje; la “enseñanza en equipo” entre docentes de una cátedra y consejeros de escritura y desarrollo académico; estímulos para que las cátedras incorporen la enseñanza de la lectura y la escritura (subsídios, promoción docente); estatutos que reconocen la alfabetización en proceso asignando responsabilidades y destinando recursos para sostenerlos o que establecen la enseñanza dentro del currículo; finalmente, la inclusión del “desarrollo profesional docente” como otro pilar de la actividad universitaria.

En las universidades argentinas, a pesar de la preocupación creciente por la lectura, la escritura y su enseñanza las acciones no tienen alcance general y

... suelen quedar a cargo de los primeros años y de asignaturas específicas, están planteadas por fuera de los programas de las carreras, se llevan a cabo con financiación ocasional o tienden a ‘depositar’ la solución de problema en una única instancia (curso, material bibliográfico), llevando implícitamente el mensaje de que la institución se ocupa del tema y libera la resto de la comunidad universitaria de tener que hacerse cargo. (Carlino, 2005b:8)

Teniendo en cuenta estos antecedentes, decidimos intentar en Lingüística y Gramática II del ISFD N° 42 un recorrido de trabajo que articulara la concepción de “materia de escritura intensiva” con la de “docente-asociado” y la de “enseñanza en equipo”. Para este fin, se discutió el programa y recorrido de la cátedra en el equipo y se convocó a Profesores y/o Licenciados en Letras a una adscripción para la cursada 2009 y 2010 de la que resultó incorporada una

Licenciada en Letras UBA. Lo que sigue son fragmentos de su “voz” en nuestra exposición en el XII Congreso de SAL (2010):

En Lingüística II, los contenidos del programa se trabajan desde las prácticas de lecto-escritura. El recorrido de lectura propone el abordaje, individual y en algunos casos grupal, de textos de géneros diversos (literarios, académicos argumentativos, académicos expositivo-explicativos) privilegiando fundamentalmente la lectura de fuentes. Esto responde a nuestra preocupación por la insuficiente circulación, en los profesorados, de tipos textuales complejos (...). Se propuso/propone acercar a los alumnos a géneros complejos y promover un entrenamiento en los subprocesos que constituyen su proceso de lectura y escritura, con la certeza de que el mismo favorece la comprensión y la producción de este tipo de textos. Así, un alto porcentaje de clases estuvo dedicado a la lectura y la discusión de textos fuentes teóricos.

En relación con lo anterior, la cátedra propuso un recorrido de escritura gradual. Comenzamos con algunos subprocesos implicados en el proceso de escritura, como ser producción de definiciones y esquemas; para abordar luego géneros académicos de creciente complejidad como la respuesta de parcial y el informe de lectura. La escritura se trabajó teniendo en cuenta que la explicitación de pautas de escritura claras infiere directamente en la producción adecuada de textos complejos; que siempre conviene retroalimentar las producciones de los alumnos antes de asignarles una nota para impulsar las operaciones de revisión (Carlino, 2002) pues la escritura es una instancia más de aprendizaje; y que resulta enriquecedor reflexionar sobre las propias prácticas.

Ahora bien, la escritura y la lectura son procesos íntimamente vinculados. La lectura no sólo tiene lugar en la producción en las actividades de revisión sino que también es condición necesaria para la formulación de las ideas que se plasman en el proceso escriturario. Las lecturas propuestas, y las actividades de escritura vinculadas a ellas, fueron complejizándose. Las primeras consignas requerían que el alumno hubiera comprendido el texto, así como habilidades de síntesis, paráfrasis y jerarquización y conexión de ideas. Luego, implicaron una

reflexión personal y abstracción de ideas, pues pedían -por ejemplo- la inserción de un ejemplo que diera cuenta de una teoría o aplicar conceptos leídos para analizar diversas situaciones o discursos.

Por otro lado, como creemos que la falta de explicitación de pautas claras en las consignas de lectura y de escritura incide negativamente en la comprensión y en la producción de los alumnos, trabajamos en la cátedra dos docentes - responsable y adscripta- con el objetivo de concretar una asistencia más personalizada y la certeza de que la opinión de un observador de las clases teóricas, las situaciones de clase y las consignas realizadas por el profesor contribuye a mejorar las mismas. La toma de registros narrativos de las clases fue una herramienta útil para dicho trabajo. Al mismo tiempo, generó un espacio de escritura obligatoria también para el docente adscripto. Este recorrido nos permite, hoy, analizar reacciones y reflexiones de los alumnos, así como enunciar aquí nuestras hipótesis: podemos afirmar que el trabajo entre docentes asociados mejora la explicitación de pautas de escritura, facilita la atención personalizada de los alumnos y, a la vez, modifica la representación sobre la tarea.

El trabajo sobre las representaciones de escritura en practicantes docentes¹⁷

Los debates actuales en torno a la relación entre lectura, escritura y educación imponen pensar acciones tendientes a que estas prácticas culturales en proceso de resignificación adquieran un espacio pensado, y relevante, en la formación de los futuros docentes. Uno de nuestros objetivos central es introducir cambios en las prácticas del sistema educativo, por lo cual a continuación, expondré el modelo que esperamos sirva como piloto de combinación para prácticas en otras instituciones.

Miradas narrativas para el acompañar(se) docente

En el universo amplio de la producción y la circulación de textos del campo educativo es interesante pensar, primero, las reglas y las lógicas de producción y circulación de los conocimientos y los géneros frecuentemente

utilizados para poder, luego, reflexionar sobre nuestro lugar en la polifónica manera de leer y escribir.

En este arduo discurrir, el aporte de Andrea Brito y Silvia Finocchio nos sirve para mirar nuestras lecturas y escrituras en el marco de la tarea diaria. Estas investigadoras se hacen eco de la voz de Elsie Rockwell (1992), quien propone pensar la relación de los maestros con la lectura y con la escritura desde una postura que relativice los significados de las prácticas culturales a partir de las condiciones materiales que explican su persistencia y no a partir de un valor inherente a su cultura.

Trabajar de maestro supone la incorporación de ciertas prácticas -con sus reglas, modos de regulación y de relación- que definen sus rasgos constitutivos. Y, en tanto encarnan en discursos, las representaciones simbólicas adquieren eficacia performativa en la propia construcción de la identidad de los docentes. (Brito y Finocchio, 2008:3)

Identidades

La lectura y la escritura, prácticas propias de la tarea docente, construyen modos identitarios que devienen específicos en la formación –permanente. Por eso, y porque cada brazada necesita su tiempo de práctica, proponemos trabajar con la escritura; con todas las escrituras posibles en nuestro ámbito pero, en esta instancia, rescatando el modo clave de la fuerza identitaria: la escritura narrativa.

En los últimos años, se vienen desarrollando propuestas de escrituras que priorizan la experiencia pedagógica relatada por los propios actores. En este sentido, estos textos “autobiográficos” reflejan -en los márgenes de la resistencia- los modos alternativos de ejercer la enseñanza frente a los modos hegemónicos de la pedagogía.

Al mismo tiempo, como explican Brito y Finocchio, escribir sobre la propia tarea narrativamente constituye una importante herramienta de reflexión y socialización.

En primer lugar, los relatos transmiten las maneras en que los docentes estructuran y desarrollan su saber práctico (...). En segundo lugar, el autor del relato interpreta una experiencia

teniendo en cuenta sus destinatarios, es decir, ofrece una mirada pedagógica de la experiencia a otros lectores que lo interpretan, también, en clave pedagógica (...). En tercer lugar, el sentido del relato surge a partir de la reflexión del autor sobre lo que ha hecho y quiere contar (...). Por último, los relatos poseen un potencial transformador tanto para sus autores como para los lectores. (Brito y Finocchio, 2008:8)

Hay que tener en cuenta, a la vez, que el carácter histórico y relacional de la identidad docente se construye, justamente, en la relación con las “historias de la docencia” de los distintos espacios donde nuestra tarea cotidiana va transcurriendo.

En este mismo sentido, a través del recuerdo, el lenguaje y la narración “*se rescata el poder de ser no presente, no pasado y no futuro, posibilitando tejer el sentido de la historia no ya como un encadenamiento cronológico sino como un proceso de recreación del significado* (Kramer, 2008:5).” Significado que proponemos destejer de estos relatos; es decir, ir más allá del sentido aparente porque en la búsqueda del “segundo sentido” lo que está en juego es la comprensión del proceso de comprensión.

Espacio y acciones de vivencias

El Espacio de la Práctica Docente IV dispone de una serie de encuentros teóricos intercalados con el espacio de las planificaciones y el de las observaciones y prácticas áulicas en la escuela destino. El curso 2009 contó con quince participantes que realizaron sus prácticas en la Escuela de Educación Media N° 2 “Adolfo Sourdeaux”, en polimodal (turno mañana o tarde) y en bachiller para adultos (turno vespertino).

En los primeros encuentros, relevamos las representaciones que los cursantes tenían sobre la narrativa: estaba asociada, principalmente, a la escritura de ficción y era practicada -según sus palabras- solamente por escritores profesionales. Propusimos, entonces, que narraran autobiográficamente experiencias de escrituras previas. Luego, las pusimos en común y, en grupos,

trabajamos fragmentos metanarrativos; a estos los vinculamos con el marco conceptual antes expuesto a partir de algunas lecturas teóricas.

En los encuentros siguientes tuvieron que pensar actividades que involucraran prácticas escriturales narrativas. En la revisión de estas actividades reflexionamos sobre las posibilidades de la construcción de otros mundos (más que nada ficcionales) a partir de experiencias propias que permiten la objetivación de nuestra vida.

Posteriormente, pedimos que registraran las observaciones de los cursos en la escuela destino como una autobiografía. En la puesta en común, trabajamos sobre fragmentos-valoraciones (metarreflexivos) vinculados con el quehacer docente; al mismo tiempo, revisamos las concepciones que guiaban estas apreciaciones.

En este camino del escribir para dar cuenta de lo que hacían o hicieron provocamos cierta mudanza en sus concepciones sobre las posibilidades de la escritura narrativa para el desempeño docente. La idea guía era que la narrativa les permitía abordar sus prácticas autoevaluándose lo que les posibilitaba mejorar su desempeño.

Finalmente, se solicitó que luego de cada práctica concreta se tomaran un tiempo para narrar lo sucedido. Podemos asegurar, a partir de la expresión de sentimientos y emociones en sus relatos, que en este decurso vivenciaron la posibilidad de recrear sentidos a partir de la construcción narrativa de su práctica docente.

Escollos y avances narrativos

El principal obstáculo para el desarrollo de esta experiencia lo constituyó la idea de que las prácticas de cuarto año son la instancia de evaluación que los acredita para ser docentes. Esto originó temores que se tradujeron en narrativas que daban cuenta solamente del “buen desempeño” o de la “buena lectura” de lo acontecido. Al mismo tiempo, al no ser una práctica habitual, muchos optaron por escribir relatos brevísimos que no mostraron ni el proceso ni los sujetos

involucrados. Falta relacionar esta experiencia con la del 2010 pero se debe destacar que algunas voces manifestaron su percepción sobre la formación docente y, otras, la preocupación sobre el sistema educativo en general. Asimismo, cada vez que nos juntamos a reflexionar sobre sus escritos manifestaron el sentimiento de sentirse realmente acompañados.

Excipit (Se escribe -siempre- pensando en la respuesta)

Como cierre provisorio de esta parcialidad, nuestras escrituras deben pensarse como futuros testimonios reflexivos de una socialización de experiencias: propuestas formativas, marcas identitarias de la responsabilidad social de transmisores de cultura asumidas en el camino hacia la construcción identitaria necesaria -mente dialógica- para el desarrollo de la conciencia social emancipadora. Finalmente, entonces, recordar que nuestras escrituras tejen nuestro presente y nuestro porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, M. y Cortés, M.** (2000): “La escritura en la Universidad: repetir o transformar” en *Revista Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, N° 43, 1-3.
- Arnoux, E. y Alvarado, M.** (1997): “La escritura en la lectura: apuntes y subrayado como huellas de representaciones de textos” en Martínez (comp.) *Los procesos de la lectura y la escritura*. Santiago de Cali: Ed. Universidad del Valle.
- Arnoux, E., Alvarado, M., Balmayor, E., di Stefano, M., Pereira, C. y Silvestri, A.** (1996): “El aprendizaje de la escritura en el ciclo superior” en E. Arnoux (Comp.), *Adquisición de la escritura*. Rosario, Juglaría-UNR.
- Arnoux, E. Silvestri, A y Nogueira, S.** (2002): “La construcción de representaciones enunciativas: el reconocimiento de voces en la comprensión de textos polifónicos” en *Revista Signos*, 35(51- 52), pp. 129-148.

- Bajún, M.** (1982): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI: 248-293.
- Bárcena Orbe, F.** (2005): *La experiencia reflexiva en educación*. Barcelona, Paidós.
- Beretier, C. y Scardamalia, M.** (1992). “Dos modelos explicativos de los procesos de composición escrita” en *Revista Infancia y aprendizaje*, (58), Madrid: FIA, 43-64.
- Bosco Pinto, J.** (1994): *Investigación Acción Participativa. Aportes y desafíos*. Bogotá, Dimensión Educativa.
- Brito, Andrea** (2003): “Prácticas escolares de lectura y de escritura: los textos de la enseñanza y las palabras de los maestros”. En *Revista Propuesta Educativa*. Buenos Aires, FLACSO, Año 12, N° 26.
- Brito, A. y Finocchio, S.** (2008): “Lectura y escritura de maestros”. FLACSO, clase 15 Diplomatura en Ciencias Sociales con orientación en Lectura, Escritura y Educación.
- Bruner, J.** (2003): *La fábrica de historias. Derecho, Literatura, vida*. Bs. Aires, F.C.E.
- Cano, F.** (2006): “Lectura y escritura en la formación docente: el lugar de la narrativa” Bs. As., FLAC SO Apunte de Seminario de Especialización en LEyE..
- Carlino, Paula** (2007): “¿Qué nos dicen hoy las investigaciones internacionales sobre lectura y escritura en la universidad?” en *Memorias Electrónicas del I Encuentro Nacional de Discusión sobre Políticas Institucionales para el Desarrollo de la Lectura y la Escritura en la Educación Superior*. ASCUN - Bogotá – Colombia. Disponible en:
<http://www.ascun.org.co/eventos/lectoescritura/lectoescrituramemorias.htm>
- Carlino, Paula** (2005a): *Escribir, leer y aprender en la universidad: Una introducción a la alfabetización académica*. Bs. As., FCE.
- Carlino, Paula** (2005b): “Prácticas y representaciones de la escritura en la universidad: los casos de Australia, Canadá, EEUU y Argentina” en *Actas del I Congreso Nacional de Estudios Comparados en Educación*. Sociedad Argentina

de Estudios Comparados en Educación, Buenos Aires. Disponible en

<http://www.saece.org.ar/congreso1.php>

Carlino, Paula (2004a) “Escribir y leer en la universidad: responsabilidad compartida entre alumnos, docentes e instituciones”. En Carlino, Paula (Coordinadora). *Leer y escribir en la universidad*. Colección *Textos en Contexto* N° 6, pp. 5-21.

Carlino, Paula (2004b): “Escribir a través del currículum: tres modelos para hacerlo en la universidad” en *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*, N°1, 16-27.

Carlino, Paula (2003) “Pensamiento y lenguaje escrito en universidades estadounidenses y australianas” en *Propuesta Educativa*, Año 12, N° 26, 22-33, julio.

Carlino, Paula (2002) “Enseñar a escribir en la universidad: cómo lo hacen en Estados Unidos y por qué”. *Revista Iberoamericana de Educación (digital)*, Madrid. Disponible en: <http://www.rieoei.org/deloslectores/279carlino.pdf>

di Stefano, Mariana y Pereira, C. (2007): “El taller de escritura en posgrado: Representaciones sociales e interacción entre pares” en *Revista Signos*, (64), 405-430.

di Stefano, M. y Pereira, C. (2004): “La enseñanza de la lectura y la escritura en el nivel superior: Procesos, prácticas y representaciones sociales”. En *Textos en contexto* N° 6 (Leer y escribir en la universidad). Buenos Aires, Lectura y Vida.

Di Stefano, M., Pereira, C. y Reale, A. (1988): “¿Aprender a leer y a escribir en la Universidad?” en *Perspectiva Universitaria*, N° 18, agosto, pp. 21-25.

Elliott, J. (1992): *El campo educacional desde la investigación acción*. Madrid, Morata.

Elliott, J. (1994): *La investigación acción en educación*. Madrid, Morata.

Finocchio, S. y Brito, A. (2006): “Lectura y escritura de maestros”. Bs. As., FLACSO.

- Flower, L. y Hayes, J.** (1996): “La teoría de la redacción como proceso cognitivo” en *Textos en contexto*. Buenos Aires, Asociación Internacional de Lectura, 73-110.
- Freire, Paulo** (1983): “Alfabetização de adultos e bibliotecas populares - uma introdução” en *A importância do ato de ler: em três textos que se completam*. São Paulo, Cortez: 25-41.
- Galán, Ignacio** (2010): “Modificaciones de las representaciones sobre la escritura en practicantes docentes del conurbano bonaerense” en *Actas de II Congreso Internacional sobre profesorado principiante e inserción profesional a la docencia. El acompañamiento a los docentes noveles: prácticas y concepciones*. INFD, Bs. Aires.
- Galán, Ignacio** (2009): “Trayectar las prácticas de escritura. Esbozo para la experiencia en el Profesorado de Lengua y Literatura del ISFD N° 42 “Leopoldo Marechal” en *Actas II Congreso Internacional Educación, Lenguaje y Sociedad “La educación en los nuevos escenarios socioculturales”*. Fac. de Cs. Humanas – Univ. Nac. de La Pampa.
- Goodson, I.** (ed.) (2004): *Historias de vida del profesorado*. Barcelona, Octaedro.
- Kramer, S.** (2008): “Lectura y escritura de maestros. De la práctica de investigación a la práctica de formación” en *Esp. en Cs. Soc. con orientación en L.E.yE.*, FLACSO.
- Larrosa, J. et al** (1995): *Dejame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona, Laertes.
- Pampillo, G. y Alvarado, M.** (1986): *Taller de escritura con orientación docente*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul** (2004): *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI.
- Rockwell, E.** (1992): “Los usos magisteriales de la lengua escrita”. En *Revista Nueva Antropología* N° 42, México.

NOTAS

¹ Véase el informe presentado al Ministerio de Educación (2004) sobre el seminario “Situación y perspectivas de la enseñanza (Estado de la formación y la práctica docente de las disciplinas)”.

² “Escritura en la Educación Superior de la provincia de Buenos Aires. Las prácticas de escritura de los alumnos del Profesorado de Lengua y Literatura del Instituto de Formación Docente N° 42: la producción de textos académicos.” Director: Ignacio J. Galán.

³ “El concepto de alfabetización académica se viene desarrollando en el entorno anglosajón desde hace algo más de una década. Señala el conjunto de nociones y estrategias necesarias para participar en la cultura discursiva de las disciplinas así como en las actividades de producción y análisis de textos requeridas para aprender en la universidad. Apunta, de esta manera, a las prácticas de lenguaje y pensamiento propias del ámbito académico superior. Designa también el proceso por el cual se llega a pertenecer a una comunidad científica y/o profesional, precisamente en virtud de haberse apropiado de sus formas de razonamiento instituidas a través de ciertas convenciones del discurso.” (Carlino, 2005a:5)

⁴ Véase Elliott, J. *La investigación acción en educación. y El campo educacional desde la investigación acción*. Además, Bosco Pinto, J. “La investigación acción como práctica social”. Cfr. Bárcena Orbe, F. (2005) *La experiencia reflexiva en educación*. Además, Cano, F. (2006) “Lectura y escritura en la formación docente: el lugar de la narrativa”.

⁵ Esta perspectiva tuvo una expresión concreta en el “Humanities Project” del Consejo de Escuelas de Gran Bretaña en 1967. En América Latina, tuvo su expresión más acabada en la educación popular freireana; recuérdese, en particular, la incorporación de los nuevos actores sociales como constructores del conocimiento contextualizado social e históricamente. Véase: Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1997) *La investigación- acción en educación. Antecedentes y tendencias actuales*.

⁶ Consúltase Alvarado, M. y Cortés, M. (2001) “La escritura en la universidad. Repetir o transformar”.

⁷ Léase Flower, L. (1979) *Writer-based prose: A cognitive basis for problems in writing*.

Beretier, C. y Scardamalia, M. (1987) *The Psychology of Written Composition*.

⁸ Beretier, C. y Scardamalia, M. (1992): “Dos modelos explicativos de los procesos de composición escrita”.

⁹ En especial el modelo de composición (planificación, textualización y revisión).

¹⁰ Léase di Stefano, M. y Pereira, C. (2004) “La enseñanza de la lectura y la escritura en el nivel superior: Procesos, prácticas y representaciones sociales”.

¹¹ En di Stefano, M. y Pereira, C. (2007) “El taller de escritura en posgrado”.

¹² Cfr. Larrosa, J et al (1995) *Dejame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Goodson, I (ed) (2004) *Historias de vida del profesorado*.

Finocchio, S. y Brito, A. (2006). “Lectura y escritura de maestros”.

¹³ Me refiero al Profesorado de Lengua y Literatura del Instituto de Formación Docente N° 42 “Leopoldo Marechal”; segundo cordón del conurbano bonaerense - San Miguel, Buenos Aires.

¹⁴ Puede leerse la explicación de los principios de estos movimientos y sus sistemas de enseñanza de la escritura en Carlino, P. (2004b).

¹⁵ Léase Arnoux *et al.*, 1996; Arnoux y Alvarado, 1997; Arnoux, Silvestri y Nogueira, 2002.

¹⁶ Léase -especialmente- Carlino, P. 2002, 2003, 2004a, 2005^a, 2005b y 2007.

¹⁷ Para ampliar lo que sigue puede leerse Galán (2010).

**LAS IDENTIDADES EN CRISIS. LA NEGOCIACIÓN DEL SENTIDO
FRENTE AL UMBRAL DE NUEVOS ESPACIOS DE SOCIALIDAD. EL
CASO DE LA FERIA DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE LA
CIUDAD DE SAN LUIS**

Esp. Claudio Lobo

clobo@unsl.edu.ar

P.U. Claudia Paola García

cau_2502@hotmail.com

Proyecto de Investigación: La Comunicación en las Sociedades Mediatizadas:
prácticas y discursos en la construcción de identidades.

Directora: Lic. Marcela Navarrete

Co-Director: Esp. Claudio Lobo

Universidad Nacional de San Luis

Palabras claves

Identidad, sujeto, discurso, semiosis, umbral.

Resumen

Nos proponemos en el presente ensayo realizar una aproximación teórico/reflexiva a una problemática de fuerte presencia en la Argentina en general y en la ciudad de San Luis en particular de principios del siglo XXI: la emergencia de nuevos espacios de socialidad como consecuencia de la desarticulación del tejido social y laboral. A partir de esto interrogarnos acerca de los procesos de construcción de identidades en escenarios de crisis sociales y las dimensiones que dicho fenómeno adquiere en un caso particular: la Feria de la Estación de la ciudad de San Luis. El planteo de esta problemática se inscribe en un campo de problemas actual que vincula la cuestión de las identidades, el lenguaje con el espacio público como lugar de construcción de significaciones.

Consideramos pertinente para este análisis incorporar herramientas conceptuales provenientes de la Semiótica de C. S. Peirce, la Filosofía del Lenguaje como Voloshinov (2009) y Bajtín (1999) y de la Sociocrítica como Angenot, significativamente productivas para analizar fenómenos sociales articulando procesos de configuraciones de sentidos con cuestiones vinculadas a las maneras en que se produce el conocimiento en situaciones concretas y particulares.

* * *

Nos proponemos en el presente ensayo realizar una aproximación teórico/reflexiva a una problemática de fuerte presencia en la Argentina en general y en la ciudad de San Luis en particular de principios del siglo XXI: la emergencia de nuevos espacios de socialidad como consecuencia de la desarticulación del tejido social y laboral. A partir de esto interrogarnos acerca de los procesos de construcción de identidades en escenarios de crisis sociales y las dimensiones que dicho fenómeno adquiere en un caso particular: la Feria de la Estación de la ciudad de San Luis.

Partimos para este trabajo de la hipótesis de que la emergencia de esos nuevos espacios en general y la Feria en particular daría lugar a nuevas lógicas de desagregación/agregación y nuevos modos de significar representaciones en torno a rutinas, prácticas y rituales económicos, sociales y culturales.

El planteo de esta problemática se inscribe en un campo de problemas actual que vincula la cuestión de las identidades, el lenguaje con el espacio público como lugar de construcción de significaciones.

En este sentido el fenómeno de la realidad social que vamos a analizar se delimita a un escenario particular: la Feria de la estación de trenes de la ciudad de San Luis. Dicho fenómenos se encuentra delimitada geográficamente a la estación de Ferrocarril esa ciudad que actualmente cumple funciones administrativas en la órbita de la municipalidad capitalina. Tanto en referencia al lugar (La estación de

trenes de la ciudad capital) como al escenario de la Feria podemos definirlos como un espacio público, es decir, presenta la característica de un espacio abierto sin restricciones al ingreso y circulación de la gente. El surgimiento de La Feria como fenómeno social data de los primeros años de la primera década del siglo XXI coincidiendo con los procesos de desestabilización económica y social que afectaron al país. La misma está conformada por puestos de ventas confeccionados de manera precaria sin un orden aparente de estructuración, no existen estructuras fijas, sino que las mismas se arman y desarman luego de cada jornada que incluyen los días sábados y domingos solamente. La cantidad de actores que componen la Feria se ha ido incrementando en los últimos años estimándose en la actualidad en un número de 400-500 personas. También se caracteriza por la heterogeneidad de productos ofrecidos en venta e intercambio.

Consideramos pertinente para este análisis incorporar herramientas conceptuales provenientes de la Semiótica de Ch. S. Peirce, particularmente y como afirma Karl-Otto Apel del “realismo crítico del sentido y la teoría consensual de la verdad” (1997: 15). Creemos que esta perspectiva analítica de la semiótica peirceana es significativamente productiva para pensar y analizar fenómenos sociales articulando procesos de configuraciones de sentidos con cuestiones vinculadas a las maneras en que se produce el conocimiento en situaciones concretas y particulares.

Asimismo nos proponemos establecer diálogos -ciertamente novedosos- entre la semiótica peirceana y autores provenientes de la Filosofía del Lenguaje como Voloshinov (2009) y Bajtín (1999) y de la Sociocrítica como Angenot (Ver Lobo; 2008; 2009). Estas articulaciones nos permitirán problematizar cuestiones en torno al estatuto de lo real, la noción de acuerdo y comunidad, los procesos de inferencias y construcción de sentidos, entre otros puntos.

Particularmente, el pensamiento tanto de Peirce como de Bajtín se han constituido en pilares de los estudios semióticos actuales, más allá que ambos fueran leídos y reconocidos fuera de sus tiempos históricos –el primero por la supremacía del paradigma estructuralista en la Europa de mediados del siglo XX y

el segundo por la barrera idiomática que hizo tardía su lectura en los centros de investigaciones europeos (particularmente Francia). Más allá de estas circunstancias, estos autores han aportado significativamente epistemológica y ontológicamente al entendimiento del ser humano y los universos de los signos, cada uno desde un paradigma fundante.

Para poder dimensionar el interés de la presente investigación debemos restituir, aunque brevemente para su justificación, el contexto de emergencia en el que se inscribe el fenómeno social a analizar: el derrumbe de la condición social y su correlato la exclusión y la pérdida del trabajo que pusieron en crisis las configuraciones identitarias a partir del estatuto del salario (Castel, R; 2004).

El escenario social de la Argentina del siglo XXI se constituyó como un escenario de crisis en el que no sólo se vio afectado el universo económico, sino que las configuraciones culturales y políticas que articulaban al tejido social se vieron trastocadas por consecutivos procesos de desmovilización social. Se generó crisis de representación, los lazos de socialidad entraron en crisis y las acciones colectivas se resintieron a partir de la progresiva pérdida del trabajo, lo que trajo aparejado una creciente puesta en marcha de nuevos andamiajes laborales por ‘fuera’ del sistema de empleo formal (Svampa; 2005).

El fenómeno de la crisis generó nuevos pobres por lo que a la pobreza estructural -aquellos sujetos que dependen exclusivamente del sistema de ayuda social estatal- se le suman los denominados nuevos pobres, esos pobres que “son pobres de ingresos, pero generalmente tienen un nivel educativo más alto que los pobres estructurales y una experiencia de vida diferente, un capital social acumulado que les permite operar con el mundo de manera diferente”. (Wortman, 2007: 30).

Es claro que estas situaciones de crisis sociales aparecerían como puntos de inflexión en las vidas de los individuos afectados. En este sentido, la categoría de *umbral* que postula Camblong (2003) nos permitirá visualizar inicialmente y de manera más gráfica la emergencia de estos fenómenos frente a los cuales los sujetos afectados construirían sentidos de pertenencia y colectivos de

identificación. Tal como lo señala la autora “la umbralidad, en tanto concepto, refiere simultáneamente al espacio fronterizo entre dos territorialidades y a la dinámica de un proceso de pasaje, ambos componentes necesarios y entramados en la misma definición” (2003: 23).

Podemos sospechar que frente a estos escenarios sociales emergentes estos sujetos excluidos del sistema productivo se enfrentarían a situaciones nuevas en las que los enclaves temporo-espaciales de identificación se diluirían y consecuentemente sus creencias entrarían en crisis. La fuerza centrípeta del lenguaje hegemónico y monologizante que operaba como fijador de creencias se volvería quebradiza e inestable frente a estas situaciones de umbralidad provocando que dichas cadenas de interpretantes que configuran regularidades y estabilizan las semiosis se trastocuen dando lugar al cambio, la variación y la creación.

Es el interpretante y sobre todo el interpretante final (Peirce; 1986) el que configura los hábitos, las conductas mediante las cuales los sujetos se relacionan entre ellos y con el mundo sensible. Tal como el autor plantea en la definición del signo, sus elementos son indescomponibles, la semiosis es un proceso en la que cooperan los tres elementos y en este sentido los tres interpretantes también son parte de ese proceso semiótico. Para Peirce, el interpretante dinámico es el que efectivamente ocurre “como un eslabón distinto en una cadena de semiosis” (Ransdell; 1977 Manuscrito 3). Según Ransdell el interpretante final sería “la idea del signo tal como podría llegar a ser regular y completamente interpretado en un rumbo ideal y a largo plazo de la semiosis” (Ídem: Manuscrito 4). Esta idea de regularidad a largo plazo en la interpretabilidad del signo parecería conducir hacia una tendencia a imprimir al signo un sentido monológico (Bajtín, 1998). Lo que podríamos señalar como un estado previo a una situación de umbralidad.

Esta regularidad en la interpretabilidad del mundo es lo que entra en crisis en situaciones de vulnerabilidad social como la que nos proponemos estudiar. En ese sentido no sería posible pensar la fijación de sentidos y como afirma Mancuso, retomando el pensamiento bajtiniano, “las lecturas variadas están condicionadas

por el contexto, pero no agotadas por el contexto” (2005: 158). Peirce por su parte habla de constreñimientos contextuales y situacionales en la interpretabilidad del signo e introduce además la cuestión de la intención del emisor. En este sentido Ransdell (1977) precisa que la intención no debe entenderse como independiente del proceso de semiosis sino que es al interior del mismo que podemos hablar de intenciones como aspectos del proceso.

Es así que los sujetos que conforman la Feria de la Estación, en tanto espacio emergente de socialidad, se enfrentan a nuevas condiciones de existencia. Las fronteras entre lo viejo y lo nuevo (condiciones de existencia, territorio, etc.) no operarían como líneas divisorias sino como espacios de negociación del sentido ya que en situación de umbral nada es como era antes, pero tampoco radicalmente nuevo. “El cronotopo del umbral supone una ruptura que afecta la semiosis en sus múltiples dimensiones” (Camblong, 2003: 25) aunque la memoria de semiosis antiguas evitaría una deriva absoluta del sentido durante una situación de umbral.

El umbral, ese espacio tanto de rupturas como de pasajes permitiría un juego de voces en pugnas permanentes por la construcción de significaciones que lejos de inmovilizar la danza inestable de los sentidos, la impregna de multiacentalidades. Como sostiene Derrida “ningún contexto determina el sentido hasta la exhaustividad” (1998: 26). Pero también es cierto que en este estado de umbralidad puede extenderse por años si como afirma Peirce “ante el desagrado instintivo hacia un estado indeciso de la mente, magnificado en un vago espanto hacia la duda, hace que los hombres se aferren espasmódicamente a las ideas que ya tienen” ([Charles S. Peirce; 1877] Traducción castellana y notas de José Vericat; 1988: 6). En este sentido en estos nuevos escenarios lo que se pondría en juego sería el estatuto de verdad de toda condición previa de existencia, una tensividad entre la *duda* y la *creencia*, la primera como un estado de insatisfacción y la segunda como un estado de satisfacción ([Charles S. Peirce; 1877] Traducción castellana y notas de José Vericat; 1988).

Aquellos sujetos que no están dispuestos a hacer vacilar sus creencias asumirían el llamado *método de la tenacidad* (Ídem.) dado que “el placer que deriva de su tranquila fe compense cualquiera de los inconvenientes que resulten de su carácter fraudulento” (idem: 7). Es así que frente a la emergencia de este nuevo escenario de socialidad ‘Feria de la estación’ los sujetos que la componen podrían entrar en un estado de umbralidad indefinida.

Ahora bien, planteado este escenario, nos detenemos a realizar algunas precisiones en torno a dichos sujetos que en tanto signos son producto de un devenir de interpretantes y consiguientemente constituidos por terceridades que definen un estatuto (aunque precario) de verdad. En este sentido Peirce (1987) entiende las identidades como producto de una construcción. El autor afirma que el hombre es un signo particularmente constituido por el lenguaje y en el mismo sentido Bajtín (1982) señala que el hombre es un ser social en la medida en que es hablado por el lenguaje, una conciencia social introducida al torrente de las palabras. “La identidad del sujeto requiere un continuo desplazamiento de forma que cada vez que el signo es interpretado se convierte en otro: es de hecho otro signo que actúa como interpretante” (Ponzio, 1998: 159).

Retomando la problemática planteada, el nuevo escenario de crisis, en uno de sus aspectos, afectó profundamente la estructura social colocando en jaque a la clase media en tanto colectivo de identificación. Los sujetos de clase media (caracterizada por la idea de movilidad social ascendente, sólida formación educativa, acceso a bienes culturales y de consumo medio/alto, formación profesional y salarios) se vieron afectados en sus espacios de referencias identitarias. Los procesos de identificación planteados en términos relacionales en este nuevo escenario generarían incertidumbres ya que con aquel otro del que anteriormente me diferenciaba ahora comparto condiciones materiales de existencia. Se conjugarían así en una misma temporalidad y espacialidad universos de significaciones heterogéneos (Kessler; 2002).

Se podría pensar en este sentido, y frente a este nuevo escenario, que las condiciones objetivas de existencia de los denominados nuevos pobres ha

cambiado significativamente aunque no así su universo simbólico que se define en términos de sedimentos de sentidos que remiten a una posición de clase que ya no detentan. Las modificaciones de las condiciones de clase: rutinas, prácticas, rituales en lo económico, cultural y social, relaciones ínter subjetivas, etc. implicarían cambios en dichas condiciones de existencia o por el contrario y tal como afirma Peirce “la fuerza del hábito hará a veces que el hombre se aferre a sus viejas creencias, después de estar en situación de ver que no tienen ninguna base sólida” (Peirce; 1877 en Vericat; 1988: 12).

En este sentido, debiéramos considerar también en este nuevo escenario la pervivencia, como afirma Kessler, de aquellos tramos de sentido sedimentados, es decir, ideas, creencias, expectativas, categorías de percepción hasta entonces dadas por sentado y que no resisten a la dislocación de la cotidianidad.

La nueva pobreza se caracterizó al comienzo por el mantenimiento, aún relativo, de la situación socio-profesional en forma paralela a la pérdida progresiva de ingresos. Esto comporta un resquebrajamiento de la relación estatus-rol tradicional, puesto que ya no se obtienen las respuestas socialmente 'normales' asociadas con los roles socio-profesionales: no sólo salario o beneficios sociales, sino también prestigio social y reconocimiento en las interacciones. Los nuevos pobres definen su estatus de acuerdo a los códigos culturales que regían sus expectativas en el pasado, pero el empobrecimiento degrada progresivamente el conjunto de las respuestas asociadas a sus estatus” (Kessler, 2002:4).

Lo que se pone en juego una vez más aquí sería estatuto de lo real.

Para Peirce (1986) conocer y realidad se encuentran en un mismo universo: el de los signos. Lo real para el autor es el acuerdo, el consenso de una determinada comunidad sobre lo que es considerado públicamente verdadero y que por lo tanto determina hábitos de conducta y que es el resultado de cadenas de interpretantes. El mundo pensado es un mundo de signo, cada signo es a la vez interpretante e interpretado. Para el autor “no hay nada, pues, que impida que conozcamos las cosas exteriores tal como realmente son, y lo más probable, así, es

que las conozcamos en un sinnúmero de casos, aún cuando nunca podamos estar absolutamente seguros de conseguirlo en cualquier caso específico” (1988: 119).

Frente al dilema del conocimiento y dado que las acciones son guiadas por nuestras creencias en tanto verdaderas, en un estado de umbralidad los sujetos se encontrarían ante dos opciones: o bien rechazarían todas aquellas creencias que no garantizan y satisfagan sus deseos; o bien frente a la irritación de la duda los conduciría a alcanzar un nuevo estado de creencias, más allá de su condición de verdadero o falso. Lo que se pondría en juego ante estos nuevos escenarios que -aglutinan grupos heterogéneos de individuos- serían diferentes creencias que funcionarían como indicadores de cómo debemos actuar y que están asentadas en diferentes hábitos. (Peirce; 1878).

Creemos que la noción de *discurso social* que postula Angenot (1989) nos aportaría claridad para comprender mejor esta situación. Dado que la necesidad de aferrarse a una creencia se relacionaría con el hecho de que dicha creencia formaría parte de un estado del discurso social -que en tanto sistema regulador global- determinaría lo decible en una época dada. Este sistema operaría como un fijador de creencias por medio de ideologemas y migraría desde ciertas zonas discursivas al sentido común consolidando de esa manera doxas particulares. Un estado del discurso social entonces -en tanto sistema regular- operaría como lo que Peirce llama *método de autoridad*, como forma de fijación de las creencias. Más allá de que ni uno solo de estos credos (o en términos de Angenot estados del discurso social) ha permanecido siempre igual, en tanto mecanismos unificadores y reguladores, aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un cierto grado de homogeneización discursiva y que operará sobre lo aleatorio, lo desviante y lo centrífugo, indicando los temas tratables y las maneras tolerables de tratarlos en un tiempo determinado. Podríamos sostener que la construcción de sentidos por medio de inferencias individuales realizadas desde el sentido común no serían sino la fijación de las creencias ya establecidas, la consolidación de un estado del discurso social.

En este sentido, lo que se aparecería a la mente de los sujetos frente a este nuevo escenario y a lo que hay que dotar de sentido, pondría en juego lo cognoscible hasta ese momento. Pero como todo proceso de inferencia no es posible que parta de la nada y dado que la asociación de ideas consiste en que un juicio ocasiona otro juicio del cual es el signo, “en todo momento estamos en posesión de una cierta información, es decir, de cogniciones que mediante la inducción y la hipótesis han sido derivadas lógicamente de cogniciones previas...” (Peirce; 1868: 20).

Es por esto que lo ‘nuevo’, lo que los signos denotan (ya sea por semejanza, contigüidad o causalidad) necesariamente remiten a lo ya conocido (instituido): lo *real*, ese acuerdo de *comunidad* al que se llega por la información y el razonamiento y que es independiente de los antojos individuales, dinámicos y siempre susceptibles de ser cambiado aunque de manera lenta que resulta imperceptible desde la temporalidad de cada individuo.

Como se interroga claramente Ransdell (1977; Manuscrito 4): “¿Se puede acceder al objeto por la experiencia de alguna otra forma que no sea por el signo o representación?: la respuesta es no, no se puede”. Asimismo Ransdell (1977 Manuscrito 3) señala que “el signo no vuelve presente el objeto en su totalidad” solo es accesible en algunos de sus aspectos o cualidad.

Entonces, no hay realidad por fuera de los signos, entendiendo al signo de manera amplia y no solamente reducido a lo verbal. El objeto dinámico en Peirce (1897), aquello que está ‘fuera’ de la semiosis en realidad es signo en la medida en que ha sido producto de semiosis anteriores aunque podemos pensar que estaría fuera de una semiosis en acto.

Frente a un umbral, las categorías desde las cuales esos sujetos significaban el mundo entrarían en crisis dado que los hábitos en tanto legalidades no alcanzarían para dar cuenta de esas nuevas coordenadas espacio-temporales. Aunque y como afirma Eco “ante el fenómeno desconocido, a menudo se reacciona por aproximación: se busca ese recorte de contenido, ya presente en

nuestra enciclopedia, que de alguna manera consiga dar razón del hecho nuevo” (Eco; 1999: 69).

Retomamos aquí la premisa peirceana que afirma que no hay poder de introspección ni de intuición sino que todo conocimiento deriva de conocimientos previos. Y desde esta premisa, sostener que los datos sensibles del mundo exterior que los individuos incorporarían por medio de procesos perceptivos -en tanto fenómenos desconocidos- serían significados en base a semiosis anteriores, conclusiones de premisas previas.

Sin embargo y frente a ese nuevo escenario social de crisis, los sujetos producirían sentidos y siendo ellos mismo signos pasarían a significar más de lo que significaban antes. Hombres y palabras en estos escenarios semióticos nuevos “se educan recíprocamente unos a otros, cada incremento de información de un hombre implica y es implicado por un incremento correspondiente de información de la palabra” (Peirce; 1878: 22).

Trataremos de explicar un poco más este punto con relación al tema que nos ocupa y para esto recuperaremos los planteos que Eco realiza en su libro *Kant y el Ornitorrinco* (1999). En ese sentido los sujetos afectados por estas nuevas condiciones de vida realizarían procesos de semiosis perceptivas, es decir, significar algo por eso mismo, lo que Eco llama una *inferencia primaria* e ir más allá de la inmediatez de la percepción que demandaría una posterior inferencia semiótica (que algo significa porque está en lugar de otra cosa). Nos detenemos acá y ampliamos este punto porque creemos que en situación de umbralidad esos individuos se enfrentarían a situaciones y objetos del mundo ‘exterior’ no conocidas. Esos procesos semióticos en tanto procesos continuos y graduales se constituirían en antecedentes de secuencias posteriores aunque en una primera etapa esos procesos serían ciertamente más azarosos dado que los objetos desconocidos no formarían parte de sus esquemas mentales de entendimiento del mundo que los rodea. Esos nuevos *tipos cognitivos* individuales (TC) (Eco; 1999) acerca de ese nuevo mundo sensible les permitiría a esos individuos -por medio de un proceso gradual cada vez más complejo- arribar a lo que Eco denomina

contenido nuclear: un tipo de conocimiento más socializado y público y que se correspondería al conjunto de los interpretantes devenidos de los TC.

Hasta acá hemos venido desarrollando planteos teóricos que nos han permitido precisar por un lado la problemática a analizar centrándonos básicamente en el eje de la construcción de identidades en estados de umbralidad. Y por otro lado, ahondar en el interrogante inicial acerca de que la emergencia de estos nuevos escenarios de socialización generaría el dislocamiento de las identidades y un borramiento de las fronteras de clases. Estas nuevas condiciones de existencia provocaría una menor distancia social de la clase media respecto a los sectores populares en su aspecto económico, pero al mismo tiempo mantendría una diferenciación cultural con relación a esos sectores sociales, conservando patrones culturales más próximos a los sectores altos de la sociedad (Svampa; 2005).

Comprender las maneras en que los sujetos significarían sus nuevas condiciones de vida nos exige aquí realizar un mayor esfuerzo analítico para poder así hipotetizar acerca de los procesos semióticos por medio de los cuales se otorgaría sentido a nuevas formas de organización y experiencias colectivas y nuevas articulaciones entre trabajo y clase social. Como habíamos planteado anteriormente y frente a una situación de umbralidad los sentidos construidos no parten de la nada por lo que creemos pertinente recuperar el concepto peirceano de fundamento o ground, esa cualidad o aspecto del objeto que es actualizado en un representamen como herramienta explicativa de este fenómeno.

El fundamento o ground en cierta medida se corresponde con una idea de memoria de semiosis anteriores culturalmente situada ya que si puedo actualizar esa cualidad es porque la misma se la ha pensado antes, en este sentido operaría como la memoria bajtiniana, aquello que ‘viene’ de otro signo y que se ‘actualiza’ en uno nuevo, pero distinto. Y dado que todo interpretante es cultural, es decir, todo signo es interpretante e interpretado al mismo tiempo ante esta situación de umbralidad los sujetos se enfrentan o bien a generar nuevas formas de organización y experiencias colectivas frente a las nuevas condiciones de

existencia: pasar de un estado de duda a un nuevo estado de creencia; o bien frente a esa misma situación mantenerse en las creencias previas dado que las cualidades del objeto que se actualizan en cada semiosis operarían como “núcleos de significación perdurables” (Mancuso, 2005: 175), es decir, que en cierto sentido funcionarían como ‘controladores’ de semiosis futuras constriñendo la generación de nuevos interpretantes.

La operación de los interpretantes culturales como mediadores de la experiencia aparecería en la problemática planteada como fundamental frente al interrogante sobre el lugar que asumiría la Feria en relación a la dimensión del trabajo, la desocupación y la noción de reinserción en la producción de nuevas significaciones por parte de los sujetos involucrados.

Si como lo planteábamos anteriormente, para Peirce (1986) nada es por fuera de los signos es posible pensar que ante situaciones nuevas las memorias/fundamentos que se actualicen aparecerían como rasgaduras en el tejido semiótico social permitiendo de ese modo la resurrección de sentidos en interpretantes nuevos retomando memorias viejas: el pasado en el futuro.

Pero debido a la complejidad del escenario de crisis social planteado y emergencia de nuevos espacios de socialidad debemos considerar juntamente a las desigualdades definidas como estructurales (diferentes jerarquías sociales en relación a ingresos y profesión), las desigualdades dinámicas (Fitousse y Rosanvallón, 2003). Desigualdades que no sólo abarcan la dimensión económica sino que además “contribuyen a perturbar en profundidad la representación que puede tenerse de uno mismo...de modo que lo que está en cuestión es también su identidad” (2003:74). Planteo que nos permite formular junto a Fitoussi y Rosanvallón el siguiente cuestionamiento: si esas nuevas desigualdades, que son percibidas como duraderas en los sujetos que integran la Feria y esos nuevos ‘condicionamientos’, conducirían al “fraccionamiento de las categorías, la creación de intersecciones intercategoriales y hasta el desdibujamiento de algunas de las fronteras que separaban a los grupos sociales” (Fitousse y Rosanvallón, 2003: 76).

El modo de ser del fraccionamiento, las intersecciones y los desdibujamientos en tanto cualidades de los fenómenos aparecerían en este escenario como posibilidades de existencia, como potencialidades meramente abstractas (Peirce; 1896) “...suponemos que tienen capacidades en ellos mismos que pudieron ser o no actualizadas, que pueden ser o no actualizadas en cualquier tiempo, aunque no podemos conocer nada de tales posibilidades (excepto) en cuanto que son actualizadas.” (Peirce; 1903 en Vevia; 1997: 1).

Los procesos de inferencias que los individuos realizarían en estas nuevas condiciones de existencia, cuando se encuentran con el Otro distinto a él, cuando enfrentan la situación concreta de desocupación, etc., entonces la producción de nuevas significaciones nos aproximaría a la segundidad peirceana en tanto categoría de la existencia, del aquí y ahora. Peirce al respecto planteará lo siguiente: “si yo les pregunto en qué consiste la actualidad de un acontecimiento, ustedes me dirían que en un acaecer (happening) entonces y allí. Las especificaciones entonces y allí implican todas sus relaciones con otros existentes. La actualidad del acontecimiento parece estar en sus relaciones con el universo de existentes. Una corte puede dictar interdictos y juicios contra mí y yo no preocuparme lo más mínimo por ello. Pero cuando siento la mano del comisario sobre el hombro, empezaré a tener un sentido de actualidad. La actualidad es algo brutal. No existe razón en ello.” (Idem). Aparecería bajo la característica del enunciado bajtiniano de ser único e irrepetible en cada acto comunicativo. Como hecho individual encontraría su correlato en las nociones de significado y tema (Bajtín; 1982). El significado, la materia verbal, aquello que no basta para ser designado como enunciado y por lo tanto es mera posibilidad de ser, sólo será enunciado cuando se actualice por medio del componente extra-verbal, la segundidad transita en las fronteras entre tema (lo extra verbal) y significado (lo verbal).

Y sería en este componente extra-verbal del enunciado que la legalidad/terceridad estaría presente, el conocimiento y la comprensión de la situación, comunes a los participantes de la comunicación y la evaluación social

de esa situación determinan que la comunicación sea posible (Todorov, 1991). Aquello que en grados diferentes operaría como ‘mediador’ entre la palabra y la vida.

Una regla a la que tienden a ajustarse los acontecimientos futuros es ipso facto una cosa importante, un elemento importante en el acontecer de esos sucesos. Ese modo del ser que consiste (valga la palabra) en que hechos futuros de alteridad asuman un carácter general determinado, lo llamo terceridad. (Peirce; 1896 en Vevia; 1997: 5).

En esta dirección Voloshinov afirmará:

La palabra en la vida, con toda evidencia, no se centra en sí misma. Surge de la situación extra-verbal de la vida, y conserva con ella el vínculo más estrecho. Es decir, la vida misma completa directamente a la palabra, la que no puede ser separada de la vida sin que pierda su sentido. (2009: 113).

Lo que se pondría en juego en este emergente espacio de la Feria sería un mundo ‘nuevo’ de significaciones y sentidos asociado a procesos de territorialización y apropiación de los espacios físicos. Pensar en que todo signo nace siempre valorado y esa valoración no es abstracta ni la provee el sistema sino que es producto de luchas, combates en el plano de lo histórico y que dan cuenta de la dimensión social del lenguaje como:

Arena de combates, el significado de la palabra es muchísimo más que un haz de rasgos semánticos definidos por oposición y diferencia asociados a haz de fonemas reconocidos por lo mismo: es el complejo producto de movimientos sociales, es el dinámico producto de una lucha que siempre puede reanudarse y cuyo resultado final no está nunca asegurado. (Drucahoff; 1996: 30).

Para plantear esta idea de ‘saltos’ en esos procesos de semiosis, retomamos la noción del interpretante como el tercero del signo peirceano, aquel signo más desarrollado como parte de una semiosis infinita. Es decir, teóricamente el modelo ternario de Peirce es *ad infinitum*, sin embargo las semiosis son en acto por lo que la cadena de interpretantes no necesariamente deben concebirse como un continuum ininterrumpido. Tal como lo plantea Ponzio “el interpretante no siempre se coloca en una relación de contigüidad con el signo interpretado” (1998: 161). Es decir nuevos interpretantes en nuevos contextos, idea -en cierto modo- próxima a la noción de exotopía bajtiniana (1999), una

‘liberación’ de lo simbólico de cuyos significados tenemos una cierta previsión ya que parten de una convención. El sentido nunca se agota en el propio signo, sino que se completa en la cadena de semiosis en un nuevo signo. La exotopía nos permitiría pensar la posibilidad de la incompletion del sentido; la indeterminación constitutiva del signo tanto en Peirce como en Bajtín.

Lo expuesto hasta aquí lo propusimos como un mapa teórico para indagar en la problemática planteada: la emergencia de nuevos espacios de socialidad a partir de la desarticulación del tejido social y laboral en la Argentina en general y en la ciudad de San Luis en particular de principios del siglo XXI. E interrogarnos acerca de los procesos de construcción de identidades en escenarios de crisis sociales y las dimensiones que dicho fenómeno adquiere en un caso particular.

BIBLIOGRAFÍA

- Andacht, F.** “Joseph Ransdell entrevistado por F. Andacht”, *De Signis*, No.4, 2003: pp.221-234 – versión original
- Arán, P.** (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Argentina. Ferreyra editor.
- Apel, Karl Otto** (1997) *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. La Balsa de la medusa. Madrid. Editorial Visor Dis.
- Bajtín, M.** (1999) “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Bajtín, M.** (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial Rubí.
- Deledalle, G.** (1996) *Leer a Peirce hoy*. Barcelona. Gedisa.
- Drucaroff, E.** (1996) *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires. Colecciones Perfiles. Editorial Almagesto.
- Eco, U.** (1999) *Kant y el ornitorrinco*. Editorial: Lumen.
- Lobo, C.** (2008) (Inédito) *Peirce y Bajtín. Cuestiones del Sentido. Procesos Dinámicos y Diálogos Abiertos*. Universidad Nacional de San Luis.

- Lobo, C.** (2009) *El sentido negociado. Una aproximación a la configuración de las culturas populares frente al umbral de la modernidad latinoamericana*. Memorias de las XII Jornadas Foniátricas. Universidad Nacional de San Luis.
- Mancuso, H.** (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bakhtin*. Buenos Aires. Paidós, Estudios de Comunicación.
- Peirce, Ch. S.** (1986) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Peirce, Ch. S.** (1988) *El hombre, un signo*. Barcelona. Crítica.
- Peirce, Ch. S.** (1869) *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>
- Peirce, Ch. S.** (1877) *La fijación de la creencia*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>
- Peirce, Ch. S.** (1878) *Cómo esclarecer nuestras ideas*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>
- Peirce, Ch. S.** (1903) *Principios de filosofía*. Traducción castellana de Fernando c. Vevia (1997). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>
- Peirce, Ch. S.** (1896) *La lógica de las matemáticas: un intento de desarrollar mis categorías desde dentro*. Traducción castellana de Fernando C. Vevia (1997). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>
- Peirce, Ch. S.** (1897) *Fundamento, objeto e interpretante*. Traducción castellana de Mariluz Restrepo (2003). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>
- Ponzio, A.** (1998) *La Revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. España. Ediciones Cátedra S. A. (Edición y traducción: Mercedes Arriaga)
- Ransdell, J.** (1977) The basic ideas of Charles Peirce's semiotic. "Los tres aspectos del interpretante" en *The meaning of Things (El significado de las Ideas)* (Manuscrito). Traducción: Felipe De Stefani.
- Ransdell, J.** (1977) The basic ideas of Charles Peirce's semiotic. Capítulo cuatro "La autosuficiencia del proceso de semiosis" en *The meaning of Things (El*

significado de las Ideas) (Manuscrito). Traducción: Leandro Gómez y Fernando Fascioli.

Todorov, T. (1991) *Mikhael Bakhtine: El principio dialógico*. Traducción C. Carreras. UNC.

Verón, E. (1987) *La Semiosis Social*. Buenos Aires. Gedisa.

Vitale, A. (2004) *El estudio de los signos. Pierce y Saussure*. Buenos Aires. Eudeba.

Voloshinov, V. (2009) *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires. Ediciones Godot.

MASSMEDIACIÓN, ACTUALIDAD Y MEMORIA.

ARCHIVO, MAPAS, PISTAS

Marcelino García

mgarcia632003@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria IV.

Archivo mediático.

Director: Marcelino García.

Programa de Semiótica (FHyCS-UNaM)

Palabras clave

Mass-mediación – memoria pública – indicialidad – dispositivo performativo – orden mnemosemiótico

Resumen

En una serie de investigaciones que venimos desarrollando abordamos distintas formas y maneras de contar la experiencia, propia y ajena, individual y colectiva, pasada y presente, en diferentes campos, con un enfoque interdisciplinar (Semiótica, Análisis del Discurso, Comunicación) y desde una perspectiva crítica y política. Así nos ocupamos de la narración de la historia nacional en los manuales escolares; relatos autobiográficos y de viajes de ingresantes a la universidad; programas radiofónicos ómnibus; la retórica de la misioneridad en la prensa; las representaciones e interpretaciones de los países limítrofes en los diarios, en el contexto del MERCOSUR; el archivo mediático.

En esta última fase analizamos la *massmediación* de la *memoria pública* en la prensa, esto es el trabajo cartográfico y memorioso de los medios a propósito de la actualidad.

Entre otras herramientas de trabajo en reelaboración, recurrimos a la *indicialidad*, en el diario y respecto de la realidad narrada, y el concepto de

dispositivo formateador y performativo, con vistas a la regimentación de las relaciones semióticas y el reordenamiento del juego *semiosis/memoria*.

* * *

Materia de estudio, andadura, pre-supuestos

Hace ya varios años venimos desarrollando la serie de investigación “Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria”, en la que estudiamos, con un *enfoque interdisciplinar* (Semiótica, Análisis del Discurso, Comunicación Social) y desde una perspectiva *crítica y política*¹, diferentes *procesos de mediación y maneras de contar* la realidad, la identidad, la comunidad, en algunos dominios comunicativos. Así abordamos en las distintas etapas: el formato radiofónico ómnibus; la narración de la historia nacional en los textos escolares; relatos de viaje y autobiográficos de ingresantes a la Universidad; la retórica de la misioneridad en medios gráficos; representaciones e interpretaciones de los países limítrofes en los diarios; y en la fase actual, la massmediación de la memoria pública.

Este criterio se debe al carácter de *work in progress* de la investigación, que se despliega como la propia *semiosis* (Peirce): la intrincada trama de relaciones triádicas en permanente *continuidad y desarrollo*, conjugadas con el *azar* (Peirce, *Designio y azar*; y en diálogo, Lotman 1999), en la que un signo sigue a otro signo y es seguido por otro equivalente o más desarrollado. Se observa así la afinidad natural entre la doctrina del *falibilismo* y el principio de la *continuidad*:

Pues falibilismo es la doctrina de que nuestro conocimiento nunca es absoluto, sino que siempre oscila como si estuviera en un continuum de incertidumbre e indeterminación. Ahora bien, la doctrina de la continuidad es que todas las cosas nadan, flotan, oscilan en continuos. (Peirce, *Falibilismo, Continuidad y evolución*).

En este *proceso espiralado ad infinitum*, se re-toman y revén las fases anteriores y se las impulsa más allá, reelaboradas y de alguna manera más enriquecidas, de tal modo que se trata de un proceso de *crecimiento*, de los signos, el conocimiento, la realidad y nosotros mismos. Y esto porque la serie es infinita y el proceso es *falible*, incompleto, abierto, *inconcluso* por definición², aunque: “esperamos que cualquier investigación que nos propongamos resulte en el establecimiento de una opinión. <...> La representación de la realidad en tal opinión forzosa es la realidad” (Peirce, *La lógica considerada como semiótica*). Pero la *acción de los signos*, y con ello la re-generación de sentido, a lo largo del *Gran Diálogo-Tiempo* (Bajtin, “Hacia una metodología en Ciencias Sociales”) no cesa.

Tratamos de pro-poner algunas cuestiones que dan-que pensar, esto es poner-ante o a la consideración de la *comunidad* de investigadores (Peirce, *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*; cfr. Habermas 2002, Apel 1985) y el público (algún asunto). Hacer una propuesta en un campo de investigación supone “una nueva argumentación”, esto es poner en cuestión algunos temas y problemas, cuestionar, interrogar, preguntar y responder. En suma, entablamos una *conversación* (vid. Rorty 1996, cap. 9), en el equipo de trabajo, con otros grupos de investigación, docentes, estudiantes y profesionales, a partir de la solidaridad, la cooperación y la libertad, durante y después de la cual vamos reformulando algunos *argumentos*. Es decir que llevamos a cabo una práctica *retórica y crítica*, por la cual “un signo puede determinar a un signo interpretante de sí mismo” (Peirce, *Ideas, extraviadas o robadas, sobre la escritura científica*; vid. *De una nueva lista de categorías, La lógica regenerada*).

Esta perspectiva pre-supone que “la ciencia necesita la *democratización de la investigación*” (Putnam 1999: 105-107), y en general; el carácter político, crítico, utópico y normativo de la ciencia (vid. Putnam 1999, Rorty 1997, Peirce, *Un esbozo de lógica crítica, La lógica considerada como semiótica, La lógica regenerada, La crítica de argumentos*). Peirce piensa que debiera guiarnos el *ideal* de la comunidad que la compele a hacer “más razonable” (mejor, feliz) la

vida de todos y cada uno, en un mundo aún inacabado y cuya re-creación incesante es nuestra responsabilidad. Dado que el pensamiento se aplica exclusivamente a la acción, concebida, “consiste en el metabolismo inferencial viviente de los símbolos, cuya intención reside en las resoluciones generales condicionales para actuar”, generando por la acción, a través del pensamiento, un *ideal estético*, no meramente en provecho propio sino como la mano que se puede dar “en la obra de la creación” (Peirce, *Cómo esclarecer nuestras ideas*; vid. *Las obras de Berkeley*).

La *excursión* (Barthes 1986) semiótica por los interminables caminos de senderos que se bifurcan del “diverso cristal de esa memoria, el universo” (Borges, “Everness”, *El otro, el mismo*), una “grandiosa obra de arte” y un “argumento”, en tanto “ejecuta sus conclusiones en las realidades vivas” (Peirce 1978), aborda el objeto de “toda investigación” como *laboratorio de observación*, para re-abrir el *juego* trans-formador (de lo que se estudia y del que estudia) del *ensayo*.

En una de sus cartas a Lady Welby (14-12-1908), Peirce sostiene que “al ser la cuestión de la verdad de la religión una cuestión de lo que es verdadero, de lo que *sería* verdadero bajo una hipótesis arbitraria, como las de la matemática pura, la única prueba lógica posible es el experimento”: la ‘experimentación’ es “la única prueba lógica de cualquier cuestión relativa de los objetos Reales”. En las *Lecciones sobre el Pragmatismo* Peirce explica que un experimento “es una pregunta que se hace a la naturaleza. <...> se basa en una suposición <...> <que si> es correcta, es de esperar cierto resultado sensible bajo ciertas circunstancias, que pueden ser creadas o, en todo caso, han de prestarse”. En una “carta al editor” para “explicar qué es realmente el pragmatismo”, dice Peirce:

todos los pragmatistas estarán de acuerdo en que su método de averiguar el significado de las palabras y los conceptos no es otro que el método experimental por el que todas las ciencias exitosas <...> han alcanzado los grados de certeza que les son respectivamente propios hoy día –no siendo este método experimental nada más que una aplicación particular de una

vieja regla lógica, ‘por sus frutos los conoceréis’. (*Pragmatismo* <1907>).

Peirce “*ejemplifica el tipo de experimentalista*” y como tal formuló la teoría de que:

una concepción, es decir, la intención racional de una palabra u otra expresión reside exclusivamente en sus repercusiones concebibles en la conducta de la vida; de manera, que, dado que obviamente nada que no pueda resultar del experimento puede tener repercusión directa alguna en la conducta, si uno puede definir con exactitud todos los fenómenos experimentales concebibles que pudiera implicar la afirmación o negación de un concepto, uno tendría ahí una definición completa del concepto, no habiendo en él absolutamente nada más. (*Lecciones*)³

El carácter científico del viaje se daría con el desarrollo del proceso de cognición, en tanto “proceso de inferencia válida” (Peirce 1988a, *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*). La inferencia, como equivalente epistemológico de la semiosis, es *experimental* (Deladalle 1996: 124, Apel 1985 – II: 185-186, Sini 1985: 42). El método (*observación abstracta*), propio de la Fenomenología o Faneroscopía de Peirce, “consiste simplemente en abrir nuestros ojos mentales y mirar bien al fenómeno”, tarea que requiere la ejercitación de tres facultades: 1) la de *observación* (del artista), “de ver lo que salta a los ojos, tal como se presenta”; 2) de una resuelta *discriminación*, “que se agarra como un perro de presa al rasgo particular que estamos estudiando”; 3) de *generalización* (del matemático), quien “crea la fórmula abstracta que engloba la esencia misma del rasgo sometido a examen” (*Lecciones* -II). Precisamente, parte del interés de Peirce radica en gran medida en la fuerza de su pensamiento y su método *icónico-diagramático*.

Un viaje de exploración y descubrimiento que también es una aventura y una odisea, desde la irritación que provoca la *duda real* hasta las paradas momentáneas y provisionarias que posibilitan las *creencias* alcanzadas⁴, para volver a partir, con otros rumbos hacia otras metas (*Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios* <1911>), puesto que “el pensamiento sólo es racional en la

medida que se propone para un posible pensamiento futuro”, “en su referencia a un futuro posible” (cap. V del *Logic Book* de Peirce <1873>, MS 392).

La resolución del proyecto, el proceso y el informe de investigación consisten en la re-elaboración de *argumentos*: “todo proceso de pensamiento que tiende razonablemente a producir una creencia definida” (*Un argumento olvidado*), cuyo propósito declarado es “determinar la aceptación de su conclusión”, esto es su significado (*Lecciones –VI, Un esbozo de crítica lógica*), que representa y apunta a “un proceso de cambio en pensamientos o signos” (*Grafos y signos*). Los movimientos argumentativos constitutivos del proceso inferencial triádico son la *abducción*, la *inducción* y la *deducción*. Peirce (*Un argumento olvidado*) indica que el origen de una investigación es la *observación* en alguno de los tres Universos de la experiencia de “algún fenómeno sorprendente”. La *abducción* es el silogismo correspondiente a la primera etapa. Se reflexiona sobre “estos fenómenos bajo todos sus aspectos, en la búsqueda de un punto de vista a partir del cual se disipe la sorpresa”; para después presentar “una conjetura que brinde una Explicación posible, en virtud de la cual el investigador considera su conjetura” provisionalmente como ‘Plausible’, y se la somete a un examen minucioso para estimar finalmente su Plausibilidad. La forma característica de razonamiento propio de la segunda etapa es la *deducción*. Hay que poner a prueba la hipótesis para que sea lógicamente válida: se examina la hipótesis y “un conjunto de toda suerte de consecuencias experimentales condicionales que se desprenderán de su verdad”. El razonamiento correspondiente a la tercera etapa es la *inducción*. Es necesario “asegurarse el modo en que esos consecuentes concuerdan con la Experiencia, y juzgar luego si la hipótesis es sensiblemente correcta o bien requiere alguna modificación esencial o bien debe ser rechazada en su totalidad”. Se evalúan las pruebas, sus combinaciones, la propia evaluación y se formula “un juicio final sobre el resultado total”.

Pero la única forma y vía que aporta algo nuevo es la *abducción* (*Lecciones -V*): “es un método para formar una predicción general sin ninguna

seguridad positiva de que tendrá éxito” “y su justificación es que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura de manera racional” (1989, *Elementos de lógica*); “sólo concluye interrogativamente”, “comienza una pregunta, o hipótesis problemáticamente propuesta, que explique una observación sorprendente” (*La lógica considerada como semiótica*; vid. *Algunas categorías de la razón sintética*; 1970; 1978; 1986, pp.39-40; 1989, pp. 236-240 y 258-259).

Algunas herramientas de trabajo

A partir de la *relación*, como clave semiótica, se entiende el estudio semiótico (objeto y método) como el despliegue de la semiosis en algunos de los trozos del tejido semiótico en cuyo interior se re-hace el mundo (Peirce, *Algunas categorías de la razón sintética*, Verón 1987, Eco 1994), no pocos de los cuales se deslizan “muchas veces sin que lo sepamos” (Deladalle 1996: 105), cuyo sonido y furia es tanto más patente o importante por cuanto las semiosis histórico-sociales y culturales de las que nos ocupamos y tratamos de *comprender dialógicamente* (Bajtín 1985, “Hacia una metodología en ciencias sociales”) re-generan y regimentan continuamente sus relaciones constitutivas y re-producen *repertorios de representámenes, dominios de objetos y sistemas de interpretantes*, que cristalizan en instituciones y con-forman tradiciones, en cuyos desarrollo, ordenamiento y cambios intervenimos (*Las obras de Berkeley*). Esto es, ocuparse de los procesos de *mediación*, en función de la *matriz semiótica (y) de la memoria*, que corresponden al orden de la *terceridad*, la categoría de “la mediación, del hábito, de la memoria, de la continuidad, de la síntesis, de la comunicación, de la representación, de la semiosis y de los signos” (CP, 1.337-ss, cit. en Nöth 1998: 64, Peirce 1989, *Principios de filosofía*), “un sinónimo de la *Representación*” (*Lecciones -IV*), es decir la operación de un signo (la *mediación*).

La propia naturaleza de la *semiosis ad infinitum* re/in-augura el *diálogo* regenerador de sentido (Bajtin), que supone el pasado como condición de posibilidad, la re-actualización y re-creación incesante en el presente, hacia el

futuro como horizonte de expectativa y deseabilidad; y la *relación semiosis/memoria*, siempre por dilucidar, igualmente constitutiva, inherente, necesaria, genuina: “*La naturaleza del signo es como la de la memoria, que recibe las transmisiones de la memoria pasada y transfiere parte de ella hacia la memoria futura*” (Peirce <1902> MS 599, cit. en Nöth 1998: 140). La índole propia de la memoria es semiótica, su con-formación y re-generación es posible por la semiosis, y ésta se des y re-encadena por la memoria (García 2004a). Como dice Peirce (*Algunas categorías de la razón sintética*): “*Los símbolos crecen. Llegan a ser por desarrollo a partir de otros signos. <...> un nuevo símbolo puede surgir de símbolos <...> Un símbolo, una vez surgido, se difunde entre las gentes. Su significación crece con el uso y la experiencia*”.

La *semiosis* tiene su condición de posibilidad en la *memoria del signo* (cfr. Magariños de Morentin 1996: 55). Tanto el constructo semiótico analizado cuanto el proceso de re-construcción llevado a cabo durante la investigación y la escritura re-actualizan los procesos relacionales triádicos. Esto es el juego semiótico complejo, abierto, inconcluso, diverso, más o menos in-determinando y cambiante a lo largo de la historia, y en las distintas semiosferas (Lotman 1996), en el que consiste la vida de los signos y de la memoria. En la memoria semiótica y en la semiosis de la memoria, están contenidas todas las chances de los cambios esperados, las transformaciones deseadas, las virtualidades no actualizadas, la diversidad de significados, la creatividad. Y las posibilidades y vías del pensamiento y el conocimiento, puesto que todo signo -pensamiento se dirige a otro y todo aquello sobre lo cual pensamos tiene un pasado y será interpretado en el futuro (*Cuestiones relativas a ciertas facultades atribuidas al hombre* <1868>)⁵. La memoria dramatiza un papel protagónico en la “eterna transformación” del sentido (Bajtín 1985) y la semiosis cultural sigue las *leyes de la memoria* (Lotman 1998, “La memoria de la cultura”).

Es en (y por) el dominio de la *terceridad* (*Algunas categorías de la razón sintética*, Lecciones –V) donde co-operan imbricados y producen sus efectos los regímenes icónico, indicial y simbólico, alguno/s de los cuales puede/n

predominar en la semiosis que se analiza. En algunos *complejos mnemosemióticos-comunicativos* (en) que (se) re-elaboran hábitos y creencias (entre otros formatos, el manual escolar, el periódico), así como para su análisis, es fundamental el funcionamiento de la iconicidad y la indicialidad (García 1999, 2007a, 2009a, 2010a, 2010b). Así por ejemplo, la lectura del texto de historia o del diario supone atender y seguir el curso de *indicios* (siguiendo los pasos de Peirce; vid. Eco y Sebeok, Edic. 1989, Ginzburg 1994, Arnoux 2006), revelador de la trama, para su comprensión y para hacer una *conjetura* de trabajo, acerca del texto, el relato, la realidad semiotizada.

En cuanto a la *indicialidad*, tanto de los diarios, p. e., respecto de la realidad mass-mediada cuanto instrumento de análisis de los mismos, el periódico proporciona indicios, pistas, huellas, síntomas, para leer el contexto (del que forma parte y al que contribuye a tejer) y el diario, a partir de los cuales se pueden formular conjeturas y proponer aportes que pueden enriquecer la comunicación y la educación públicas, y el campo de estudios sociales y culturales. La *práctica semiótica* de los massmedia, activada por la realidad, como *objeto dinámico*, (re)elabora versiones narrativas de algunas posibles parcelas, trozos, recortes (acontecimientos), en virtud de algunos posibles *aspectos*, como *objetos inmediatos*, que conforman la *actualidad*, representada e interpretada así por esos medios. De ahí la *indicialidad* preponderante de la mass-mediación: establece conexión (contigüidad) con el “acontecer”; orienta la atención hacia esa “realidad”; exhibe sus huellas y las marcas del trabajo de construcción social de la realidad pública. Es así que la *noticia* reviste carácter y valor *indiciario*, para: re-ver aquella realidad; (de)mostrar su existencia; re-articular otros posibles aspectos no considerados; descubrir rastros más o menos visibles y enunciables acá y allá; percibir detalles reveladores; identificar síntomas sociales y culturales; conjeturar acerca (del sentido) de la realidad, el significado y la orientación del proceso de producción discursiva.

También fue el juego indiciario y conjetural, desde nuestras primeras experiencias en investigación, el que dio lugar uno tras otro a algún “choque” con

la realidad y a las distintas incursiones en el campo de la comunicación pública. El seguimiento de los medios me fue de-mostrando con cierta fuerza algunas *señales* encaminadas a las problemáticas abordadas en cada uno de los proyectos. Así, p. ej., durante la primera exploración del diario *La Tarde* de Posadas para delinear algunos trazos de la *imagen de la mujer* (García 1990), reconocimos algunos indicios con respecto a la *retórica de la misioneridad*, que abordamos en un estudio posterior; y sobre la cronotopía urbana y algunas prácticas sociales ritualizadas (García 2004b, 2006, 2009a). Durante la revisión de los diarios para ese trabajo, en el contexto actual, surgió la idea de indagar el problema del MERCOSUR en la prensa (García 2007b, 2010a). Cuando analizábamos los manuales (García 1999, 2003, 2009b) nos pareció interesante ver también relatos escritos por estudiantes (García 2000b, 2002, 2004c). Y durante el transcurso de estos trabajos fuimos delineando el proyecto actual (García 2010b). Y en algunos descansos de estos intrincados caminos apuntamos algunas ocurrencias para búsquedas posteriores. Una ventaja es el considerable *archivo* que se va conformando, que permite construir diversos corpora de análisis, según las distintas entradas.

Definimos el tipo de *complejo mnemosemiótico y comunicativo* que estudiamos, en tanto en cuanto lleva a cabo su función de re-generación de sentido, de memoria y de comunicación (Lotman 1996), como *dispositivo formateador y per-formativo* (y aquí también la memoria discursiva –disciplinar es espesa; García, 1999, 2000a, 2007a, 2008, 2010b). Los periódicos son algunas de las manos tejedoras de la trama mnemosemiótica y comunicativa que es la cultura, que re-activan la rueda y el telar de dialogía y memoria, apuestan algunas cartas en el comprometido juego de re-producción de la *memoria colectiva* (Halbwachs, Lotman, Ricoeur, Middleton y Edwards comps.), de re-invenición de la tradición (Hobsbawm y Ranger, eds. 2002); cumplen de alguna manera su misión de *paideia pública*, de manera que en tanto reguladores de la potencialidad semiótica, pueden potenciar o limitar su ejercicio y crecimiento, la gimnasia retórica y política (cfr. Camblong 2003) para revisar críticamente los argumentos

pro-puestos ante el público. La logística semiótica y máquina mitológica mediática opera con cierta fuerza en las negociaciones en torno de la *ley* y en los márgenes y maniobras de impugnación de la misma. El dispositivo media el ingreso al mundo de los significados (públicos) y su importancia concierne al proceso de re-construcción e imposición del **orden mnemosemiótico**, que sustenta e integra, en cuya vigilancia, control, reproducción o transformaciones tiene interés. Regimenta estratégicamente las *relaciones* semióticas, que son la vida de la memoria, la que a su vez es condición de posibilidad del despliegue semiótico, lo que supone la temporalidad, el proceso histórico, y la comunidad; dispone patrones de semiotización y comunicación; propicia el desarrollo de ciertos *hábitos* y *creencias*, que con-forman la trama social; contribuye al proceso de *regimentación* de verdad y poder (vid. Foucault 1983, 1996).

Los *mass media* forman parte importante del proceso semiótico y comunicativo en que consiste la historia, de su re-producción, percepción, significación y valoración (Uspenski 1993), y elaboración de sus versiones. En la con-formación y funcionamiento de la trama son necesarios los *archivos*. La artefactualidad mediática es parte cada más importante de la operación archivística, de los mecanismos e instrumentos de *transmisión* y de *herencia*. Los dispositivos, técnicas y soportes de archivo no se limitan a registrar, almacenar, conservar, sino que re-producen e institucionalizan el acontecimiento, lo archivable (Debray 1997, Derrida 1997, 1998, García 2004a).

En la re-definición de los *mirabilia* y *memoranda*; la re-apertura o reducción de los espacios públicos, para propiciar el pensamiento, la crítica y la conversación pública sobre los asuntos comunes a los muchos que conviven (Arendt 2005), y en general la contribución o limitación al interminable proceso de democratización, radica la importancia *política* de la massmediación.

Dado que las ideas producen efectos prácticos en la realidad y “Nuestra idea de algo es nuestra idea de sus efectos sensibles”, sus repercusiones prácticas concebibles, la *crítica* del dispositivo apunta a “los modos generales de conducta racional que, condicionados a todas las diferentes circunstancias y deseos

posibles, se seguirán de la aceptación” de la idea que represente y desarrolle el mismo _con lo cual no hacemos más que tomar algunas reflexiones de Peirce sobre lógica-crítica-semiótica y el pragmatismo_. Señalamos así, para potenciar teórica, metodológica y prácticamente, la relación directa (otra re-articulación de la máxima pragmática) entre el iconismo, lo indiciario y lo abductivo, a partir de la capacidad de imaginar (algo posible), diagramar, metaforizar, concebir y re-elaborar ideas, experimentar, conjeturar, re-abrir mundos⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- Apel, K.-O.** (1985): *La transformación de la filosofía*, 2 vols.. Madrid, Taurus.
- Arendt, H.** (2005): *¿Qué es la política?*. Buenos Aires, Paidós.
- Bajtín, M.** (1985): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- (1994): *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza.
- Barthes, R.** (1986): *El placer del texto y Lección inaugural*. México, S. XXI.
- (1999): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Camblong, A.** (2003): *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Castoriadis, C.** (1993): *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.
- Debray, R.** (1997): *Transmitir*. Buenos Aires, Manantial.
- Deladalle, G.** (1996): *Leer a Peirce, hoy*. Barcelona, Gedisa.
- Derrida, J.** (19979): *Mal de archivo*. Madrid, Trotta.
- (1998): *Ecografías de la televisión*. Buenos aires, EUDEBA.
- Eco, U.** (1994): *Signo*. Barcelona, Labor.
- Eco, U. y Sebeok, T., Edic.** (1989): *El signo de los tres*. Barcelona, Lumen.
- Foucault, M.** (1983): *El discurso del poder*. Buenos Aires, Folios.
- (1996): *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.

García, M. (1990): *La imagen de la mujer en el diario La tarde: algunos trazos para un posible bosquejo*. Posadas. Secretaría de Investigación y Postgrado (FHyCS-UNaM).

----- (1999): *La narración de la historia nacional en el texto escolar de Argentina*. Tesis doctoral (UCM- Madrid).

----- (2000a): “El texto escolar: complejo mnemo-semiótico matricial” en *Estudios Regionales*, Año 9, N° 14. Secretaría de Investigación y Postgrado (FHyCS-UNaM): 23-29.

----- (2000b): “Avatares narrativos del sujeto” en *Memorias: V Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación* (C.D). Paraná, Red Nacional de Investigadores en Comunicación y Facultad de Ciencias de la Educación (UNER).

----- (2002): “Viajar/Contar” en *Papers ALAIC*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: www.eca.usp.br/alaic/gts.htm

----- (2003): “Silogismo práctico y narración” en M. M. Negroni (edic.), *Actas: Congreso Internacional: La Argumentación*, Universidad de Buenos Aires.

----- (2004a): *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas, Editorial Universitaria.

----- (2004b): “Vida urbana y massmediación” en *Estudios Regionales*, Año 12, N° 24. Secretaría de Investigación y Postgrado (FHyCS-UNaM): 14-31.

----- (2004c): “Yo fabulado(r). Discurso, Memoria, Identidad” en *Actas VII Encuentro ALAIC* (CD). Universidad Nacional de La Plata.

----- (2005): “Semio(crí)tica” en *Estudios Regionales*, Año 13, N° 29. Secretaría de Investigación y Postgrado (FHyCS-UNaM): 102-108.

----- (2006): “Contar (nuestra) Mision(es). Massmediación, memoria, comunidad, identidad” en *Unirevista*, Vol. 1, N° 3. Unisinos, S. Leopoldo: www.Unirevista.unisinos.br/.

----- (2007a). “Trans-formaciones narrativas y retóricas. Semiosis, memoria, identidad, comunidad, imaginario. Manuales y diarios” en *Actas* (CD) Jornadas Internacionales sobre Retórica y lenguajes de la cultura. Centro Investigaciones Lingüísticas, Fac. de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.

----- (2007b9). “Diarios y agendas” en Acta (CD) V Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social. Fac. de Ciencias Sociales, Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

----- (2008). “El in/genio tecno-lógico. Comunicación y memoria” en Actas (CD) VI Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social. Fac. de Ciencias de la Educación (UNER).

----- (2009a): “Cronotopías mediáticas. Diarios, fiestas, calendarios, mapas” en S. Frutos et al., comps., Acta -E-book *II Congreso Internacional y VII Congreso Asociación Argentina de Semiótica*. Rosario, UNR Editora.

----- (2009b): “Con-figuraciones mnemosemióticas. El manual de historia” en Acta (CD) III Congreso Internacional “Transformaciones culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística”. Fac. de Filosofía y Letras (UBA).

----- (2010a): “Diarios y conflictos. Montaje esceno-gráfico del MERCOSUR” en *Dialogos de la Comunicación* 81, Lima, FELAFACS.

----- (2010b): “Actualidad y memoria. Diarios, mapa, agenda, archivo, indicios” en Actas (CD) VIII Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social. FADECCOS-UCSE.

Ginzburg, C. (1994): *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa.

Habermas, J. (2002): *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*. Buenos Aires, Paidós.

Halbwachs, M. (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza.

Hobsbawm, E. y Ranger, T., eds. (20029: *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica.

James, W. (2009): *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia*. Buenos Aires, Cactus.

Lotman, I. (1996-1998-2000): *La semiosfera I-II-III*. Madrid, Cátedra.

----- (1999): *Cultura y explosión*. Barcelona, Gedisa.

Magariños de Morentin, J. (1996): *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires, Edicial.

Middleton, D. y Edwards, D. (1992): *Memoria compartida*. Barcelona, Paidós.

Narvaja de Arnoux, E. (2006): *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Nöth, W. (1998): *Panorama da semióica. De Platão a Peirce*. São Paulo, AnnaBlume.

Peirce, Ch. S. (1970): *Deducción, inducción e hipótesis*, J. Martín Ruiz Werner (trad., intr. y notas). Buenos Aires, Aguilar.

----- (1978): *Lecciones sobre el pragmatismo*, D. Negro Pavón (trad., intr. y notas). Buenos Aires, Aguilar.

----- (1986): *La ciencia de la semiótica*, A. Sercovich (trad., selec., pres. y notas). Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (1988a). *El hombre, un signo*, J. Vericat (trad., intr. y notas). Madrid, Alianza.

----- (1988b): *Escritos lógicos*, P. Castrillo Criado (trad., selec., intr. y notas). Madrid, Alianza.

----- (1989): *Obra lógico-semiótica*, A. Sercovich (edic.), R. Alcalde y M. Prelloker (trads.). Madrid, Taurus.

----- (1996): “Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios” en Deladalle, Op. Cit.

----- “Pragmatismo”, “Ideas, extraviadas o robadas, sobre la escritura científica”, “Falibilismo, continuidad y evolución”, “Una conjetura para el acertijo”, “Designio y azar”, “Un esbozo de crítica lógica”, “La lógica considerada como semiótica”, “Religión y política”, “La doctrina de las posibilidades”, “La naturaleza de la ciencia”. En *Grupo de estudios peirceanos*, J. Nubiola (Dir.): <http://www.unav.es/gep/>

----- (1997): “Lecciones de la historia de la ciencia” en *Charles S. Peirce. Escritos filosóficos*, F. Vevia (tr., intr. y notas). México, El Colegio de Michoacán: <http://www.unav.es/gep/>

- Putnam, H.** (1999): *El pragmatismo. Un debate abierto*. Barcelona, Gedisa.
- Ricoeur, P.** (2004): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, FCE.
- Rorty, R.** (1996): *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid, Tecnos.
- (1997): *Esperanza o conocimiento*. Buenos Aires, FCE.
- Sini, C.** (1985): *Semiótica y filosofía*. Buenos Aires, Hachete.
- Uspenski, B.** (1993): “La historia y la Semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico)” en *Discurso* 8. Sevilla: 47-89.
- Verón, E.** (1987): *Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad social*. México, Gedisa.

NOTAS

¹ El interdiscurso tiene una historia densa (Peirce, Barthes, Foucault, Castoriadis). Vid. García (2004a, 2005).

² Ocasión de diálogo con Bajtin (1985, “El problema de los géneros discursivos”), sobre el problema de la *conclusividad* específica, que caracteriza los distintos tipos de enunciados. En los distintos campos culturales (fuera del arte) toda conclusión, “final”, es condicional y superficial: un trabajo científico, p. e., no “concluye” nunca; donde termina una investigación, comienza otra. En el campo del conocimiento sería hasta ilícita la pretensión de agotar el -sentido del- objeto (Bajtin 1994: 208, 214).

³ Tener presente la máxima pragmática <1877-1878> (Peirce 1978). A propósito de la abducción, dice Peirce que “toda creencia es creencia con vistas a la conducta. Nada tiene ningún significado aparte de los propósitos prácticos” (*La lógica considerada como semiótica*). El pragmatismo es un método de filosofía, “de reflexión cuya guía estriba en mantener constantemente a la vista su propósito y el propósito de las ideas que analiza <...>” (*Pragmático y pragmatismo* <1902>, *Lecciones sobre el pragmatismo* <1903>, *Pragmatismo* <1907>). Cfr. James (2009, p. 229).

⁴ Según Peirce (*La lógica considerada como semiótica*, vid. *La fijación de la creencia*), “la duda provoca una reacción que no cesa hasta que la irritación desaparece”. “Podemos poner cualquier proposición en modo interrogativo a voluntad; pero no podemos traer la duda a voluntad”. De donde la “actitud crítica” del “proceso que lleva a la aceptación de las ideas”, el cual puede ser corregido.. Vid. Putnam (1999).

⁵ Esta conclusión (que ampliamos a la vida social y la cultura) es una de las que reproduce Peirce en “Algunas consecuencias de cuatro incapacidades”. Peirce considera que “La originalidad es la última de las recomendaciones cuando se trata de concepciones fundamentales” (*Una conjetura para el acertijo*). Como sostiene Bajtin (“El problema de los géneros discursivos”), en el drama discursivo actúan con los mismos derechos el autor, el público y todos aquellos cuyas voces (re)suenan en/con el discurso del autor; y es la consecución del diálogo siempre abierto sobre el mundo. Vid. James (2009, pp. 112-113).

⁶ Acerca del *diagrama*, Peirce (1988b).

UNA MIRADA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE BRIAN HOLMES

Verónica García

saibonveronica@yahoo.com.ar

FADU/ UBA

Resumen

Este trabajo fue realizado en el marco de pasantías de investigación que realicé en dos proyectos de la FADU/UBA. El primero de ellos, dirigido por María del Valle Ledesma, está referido al "Diseño de información: una herramienta ante la hiperinformación, crítica a su carácter universalista y propuesta de nuevos campos de aplicación" y el segundo, coordinado por Paula Siganevich, denominado: "La construcción de lo precario como modo de representación en el Diseño Gráfico: estudio comparado de las tensiones entre lo local y lo global en publicaciones en Argentina y Brasil". Ambos proyectos forman parte del encuentro "Nuevas problemáticas del Diseño" que anualmente realiza sus jornadas en la facultad.

El diseño de información como una práctica de la precarización de sí en los movimientos antiglobalización. Brian Holmes y el caso Bureau D' Études.

* * *

Introducción

La temática a la que me voy a referir, es la del diseño de información, la cual plantea diversas problemáticas en íntima conexión con ciertos fenómenos sociales.

Generalmente conocemos a este tipo de diseño como aquel relacionado con lo hegemónico, es decir, con el mercado, con lo comercial, lo mercantil, lo que está hecho para vender y que también está conectado con la propaganda del

gobierno de turno. Cabe destacar que el diseño de información no es una práctica neutral e ingenua sino que pone en marcha procesos semióticos y cognitivos que sólo un análisis crítico puede ayudar a revelar. Esto implica preguntarse por la naturaleza de la información que se muestra, por las operaciones de sentido que se llevan a cabo y por los efectos que concretamente se movilizan o se intentan producir. Un estudioso de tal problemática es Brian Holmes.

Me interesa referirme brevemente a sus antecedentes que explican su interés por lo social. Brian Holmes es escritor, crítico cultural, activista y traductor. Ha desarrollado sus ideas teóricas al mismo tiempo que una práctica activista. Actualmente vive en París, donde ejerce la crítica cultural trabajando directamente con grupos de artistas y activistas políticos. Su formación académica fue desarrollada en la Universidad de California de Berkeley, en la cual obtuvo un doctorado en Lenguas y literaturas románicas.

Entre 1999 y el 2001 integró el grupo de artes gráficas Ne pas plier ligado a las políticas de igualdad, cuyo objetivo es que los marginados por el mercado, no queden excluidos. De acuerdo a un integrante del grupo, Gerald Paris Clavel: "El diseño cobra sentido realmente si persigue un objetivo social...puede fomentar el conocimiento y cuestionamiento de los problemas que aquejan a nuestra sociedad"; recientemente, Brian Holmes ha trabajado con el grupo francés de arte conceptual Bureau d'Etudes que es interdisciplinario; es el autor de "Jeroglíficos del futuro", compilación de sus ensayos acerca del arte y de la política en una época en red. Como parte de la difusión de sus ideas da conferencias en Europa, en América del Norte y América del Sur, siendo además un colaborador frecuente de Nettime, lista de correo internacional y es miembro del comité editorial de la revista de arte Springerin, entre otras.

En los últimos años, ha ido co-organizando una serie de seminarios con la Ciudad de Nueva York basados en la lectura del Grupo 16 Beaver Group bajo el título de Continental Drift, trabajando sobre cuestiones de geopolítica y geopoética. Además, mantiene un blog con el mismo nombre, con el subtítulo "Al otro lado de la globalización neoliberal".

Este filósofo norteamericano que, como decía anteriormente, trabaja conjuntamente con el colectivo gráfico Bureau d'Etudes con el objeto de hacer visibles las relaciones de poder y de contrapoder inmersas en el contexto social, para desentrañar a través de cartografías cognitivas las interacciones que no son palpables o percibidas a simple vista, busca con este nuevo enfoque la interacción. Es una actividad poco habitual en un pensador teórico, de ahí su originalidad en el diseño de piezas gráficas. La fuente de información de este autor es "La comunicación de la información cartográfica" del cartógrafo polaco Kolácny quien habla de los mapas como acto de comunicación. De toda la realidad que vemos, que entendemos parcialmente, que percibimos, elegimos ciertos elementos que queremos representar: el filtro a través del cual esta realidad se va a construir es el contenido de la mente del cartógrafo, cómo entiende el mundo.

Hipótesis

Parto del supuesto de que para el colectivo gráfico Bureau d'Etudes es más importante, el encuentro colectivo en sí, que la lectura posterior de la pieza. No en vano el filósofo y pensador Brian Holmes considera que en estos mapas mentales, la cartografía en sí misma, se constituye como el arte de buscar algo. En un mundo vacío de significados esta postura posiblemente se constituya, como un desafío y como una mirada incisiva, que penetra en ciertas áreas de las complejas realidades humanas.

Brian Holmes y el activismo político

En un período de agitación política, social y tecnológica como el que estamos viviendo ahora, cuando la gente común se encuentra inmersa en procesos de escala mundial todos los días, los mapas pueden ayudarnos a ampliar nuestra percepción de nosotros mismos, de nuestra situación actual y de nuestras más cercanas o más lejanas posibilidades. Los mapas nos permiten constituir una imagen del mundo. Holmes entiende que necesitamos mapas igual que necesitamos movimientos políticos radicales. Según propone el autor, este modo

de apropiarse de la cartografía proporciona nuevas formas de pensar el antagonismo así como de entender que ninguna institución o "emplazamiento" de poder tiene unas fronteras claras ni es autosuficiente de ninguna forma simple, es decir, que no puede ser desafiado como si se tratara de una caja aislada. Por eso la importancia que le da a lo colectivo.

Se refiere a la sociedad mundial como el espacio del arte afectivista, el escenario en el que aparece y el circuito en el que se produce significado. Reflexiona acerca de ello diciendo: "Las artes conceptuales, las ideas afectivas, se vuelven esenciales para el cambio social a través de la crítica extradisciplinaria como proceso". Según él, el activismo artístico es un afectivismo, abre y expande territorios. Al referirse al territorio afectivo define un espacio que desaparece si no se le elabora, debido a que necesita de su estética, su gramática, su ciencia y su legibilidad. Por lo tanto, presupone que cada nuevo territorio necesita artistas, técnicos, intelectuales, universidades.

Brian Holmes y su concepción del arte

El arte es para este autor como una fresca oportunidad de coexistencia, considerando el trasfondo frente al cual se sitúa, que implica un estado particular de la sociedad, aunque tenga que confrontar obstáculos reales tales como las guerras, la pobreza, la marginalidad, la opresión entre otros.

Tiene un particular punto de vista con respecto a la actualidad, los artistas son – para él – activistas políticos que cruzan el campo del arte con el de la información. Este tipo de práctica artística tiene sus antecedentes en El Mayo Francés de 1968, la misma se encuadra en la precarización de sí, concepto que Isabel Lorey define como un proceso cultural basado en dos fundamentos: por un lado, en la paradoja de la libertad normalizada; por otro, en los mecanismos de lo anormal y lo desviado.

En consecuencia, el arte es para Brian Holmes, aquel que permite marcar un cambio posible a corto o a largo plazo respecto de distintos aspectos de la

sociedad. No es una visión escéptica, sino optimista, porque considera que el arte marca un cambio o una transformación en lo social.

En el caso de Holmes el pathos está referido a movilizar a la gente, a la sociedad, a la participación. En cuanto a cómo se posiciona el autor con respecto a la obra, el ethos, lo hace desde el lugar poco común y poco cómodo de la franqueza. El tono de su ethos es frontal, combativo, sin concesiones, porque como afirma María Ledesma "La información no es puro dato sino que ella misma es ya una toma de partido ante los datos", apropiarse de lo real nunca es una tarea ingenua.

Bureau d'Etudes y las cartografías

¿Qué es un mapa, entonces? Un mapa es el gráfico generado por computadora o representación de un territorio claramente definidos, con características que son naturales o artificiales. Sin embargo, los llamados "mapas temáticos" o "información gráfica" son los que llevan a una gama más amplia de conocimiento sobre los seres humanos y sus actividades, sus relaciones entre sí y con el medio ambiente. El colectivo gráfico que he mencionado anteriormente, Bureau d'Etudes, mezcla arte, teoría e investigación en la realización de sus mapas.

Sus representaciones cartográficas son un dispositivo de visualización de instituciones, personalidades, organizaciones y movimientos, una especie de mapa en red que traza los vínculos y las articulaciones tanto de las "estructuras de poder" como de los flujos de contrapoder. En muchos mapas de Bureau d'Etudes hay una "multitud" de objetivos y lugares en los que el poder se está ejerciendo.

Estos mapas están hechos para aplicar la política de los movimientos al proceso de elaboración de los mismos. En éstos hay una idea de ruptura del orden del discurso. Los beneficios de una producción cartográfica son múltiples. A diferencia del texto o del panfleto, en los que el lector se ve forzado a seguir el hilo de pensamiento del autor de una forma lineal, los mapas no tienen ni un

principio ni un final definidos, debido a que no están regidos por las mismas reglas de la gramática y la sintaxis.

Como efecto, esta hipervisualidad permite que distintos observadores puedan ver diferentes vinculaciones y órdenes de cosas. Los mapas son más fáciles de producir o de construir de un modo participativo y colectivo, no necesitan ser considerados como algo acabado. Holmes es el ideólogo y Bureau d'Etudes es el que concreta esas ideas.

Marcelo Expósito y su vinculación con Brian Holmes a partir del análisis de la estética de la igualdad

A continuación voy a mencionar a Marcelo Expósito, artista preocupado por las cuestiones sociales, por su vinculación con la obra de Brian Holmes.

Marcelo Expósito es artista y su práctica se orienta hacia la teoría crítica, el trabajo editorial, la curaduría, la docencia y la traducción. Reside en Barcelona y en Buenos Aires. El eje central de su trabajo pasa por la interacción de la literatura, la fotografía y el video, donde aplica para su desarrollo un gran sentido de interacción de los grupos sociales, a los cuales dirige su obra. Éste trabaja dentro de la línea de pensamiento de Holmes, debido a que ambos realizan un cuestionamiento a la noción de autor. Coincidentemente con el primero, prefiere no individualizar la imagen del artista, porque considera que el enunciado es siempre colectivo.

Cabe señalar que en su obra "Entre sueños" titulada "Ensayos sobre la nueva imaginación política", Expósito realiza una serie de trabajos que se materializan en videos dedicados a retratar y a elaborar representaciones de los acontecimientos caracterizados por ser parte de las nuevas formas de politización en los ciclos de protesta. Es miembro de la Universidad Nómada y de la Red Conceptualismos del Sur. Dicta clases en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. En su curso "Imaginación Política", cuyo subtítulo es "Reformulaciones del activismo artístico y la crítica institucional", se relaciona con Brian Holmes a través del concepto de activismo,

intentando articular arte – activismo – comunicación y una nueva crítica de las instituciones.

Conclusiones

Para concluir, es significativo vincular a Holmes con Bureau d'Etudes y con Expósito, debido a que en los tres casos se visualiza, se hace pública su intención de participar, de vincularse con lo social y con las problemáticas que se suceden en la actualidad; están en contra del poder y prefieren no individualizar la imagen del artista como un desprendimiento del yo, del ego, porque se concentran más en los resultados de los trabajos de los artistas que en las individualidades, asumiendo la importancia de lo colectivo. Consideran al arte como un servicio a la comunidad, por lo que la real trascendencia no la tiene el autor sino la obra misma.

Se interesan en un trabajo participativo y colectivo que se renueva y actualiza constantemente. Los grupos sociales son relevantes para ellos y, por ello, promueven la interacción entre los mismos. Realizan una acción que permite la mayor visualización de elementos ocultos para el común de la sociedad. Para decirlo de manera explícita: el activismo, la manifestación, la política, la crítica, el poder, las guerras, la pobreza, la manipulación de la gente son algunas de las problemáticas que les preocupan.

En cuanto a los autores focalizados en esta problemática, los dispositivos de visualización de los mismos son videos en el caso de Marcelo Expósito, críticas a través de ensayos en el caso de Brian Holmes y mapas cartográficos en el caso de Bureau d'Etudes. Estos recursos son utilizados a favor del activismo político, la acción y la participación.

BIBLIOGRAFÍA

Corradini, Luisa, 2007 corresponsal en Francia – París | *Entrevista a Jacques Rancière: El maestro ignorante*. Extraído de Clionauta: Blog de historia

Dagatti, Mariano y Siganevich, Paula, 2009 | *El Diseño Gráfico en la era de la precarización de sí*. Extraído del blog: Precariedad y experiencia cultural

Expósito, Marcelo, 2004 | *Entrevista realizada a Brian Holmes: Estéticas de la igualdad, Jeroglíficos del futuro*. Extraído del sitio: marceloexposito.net

Expósito, Marcelo, 2008 | *La imaginación política radical: El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas*. Extraído del sitio: marceloexposito.net

Holmes, Brian, 2002 | *Ensayo: Cartografía del exceso*. Extraído del blog: Continental Drift

Holmes, Brian, 2005 | *Conferencia pronunciada en el transcurso del taller de cartografías tácticas de fadaiat*. Extraído del blog: Continental Drift

Holmes, Brian, 2007 | *Ensayo: El dispositivo, o la articulación de enunciaciones colectivas*. Extraído del blog: Continental Drift

Holmes, Brian, 2009 | *Bienal de Estambul: ¿Quién necesita una visión del mundo?, traducida por Marcelo Expósito*. Extraído del blog: Continental Drift

Holmes, Brian, 2009 | *Marcelo Expósito: Entre sueños*.

Extraídos del blog: Continental Drift 2009

Iribarren, Laura, 2009 | *Operaciones de construcción de sentido en el infodesign: La organización de las informaciones en el área de salud en Internet*. Sitio web: www.catedras.fsoc.uba.ar

Ledesma, María, 2003 | *El diseño gráfico, una voz pública (de la comunicación visual en la era del individualismo)*, Buenos Aires, Argonauta.

Longoni, Ana, 2005 | *La legitimación del arte político*, publicado en Brumaria 9: arte, máquinas, trabajo inmaterial. Sitio web: www.brumaria.net

Lorey, Isabel, 2006 | *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales*, publicado en Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial. Sitio web: www.brumaria.net

**TRAYECTORIAS DE UN LIBRO, EL ESCRITOR Y LA OBRA:
OPERACIÓN MASACRE Y SU IMPLEMENTACIÓN PERITEXTUAL
(1957-1972)**

Victoria García

vicgg@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: Ideologías políticas e ideologías lingüísticas entre el Centenario y el Bicentenario (UBACyT F426)

Directora: Dra. Graciana Vázquez Villanueva

Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Palabras clave

Operación masacre – peritexto autoral – enunciador – reformulación – desfase

Resumen

La consideración de las implementaciones peritextuales del libro, tal como su caracterización fue sistematizada por Gérard Genette (1987) y, posteriormente, por enfoques en lingüística del texto y del discurso (Lane 1992, 2008), constituye en un enfoque discursivo una herramienta privilegiada para rastrear las modalidades de circulación material y producción-recepción de los discursos. Con ese punto de partida, e integrando categorías de la Teoría de los Discursos Sociales (Verón 1993) a una perspectiva de la reformulación pertinente para el análisis del discurso (Fuchs 1994, Arnoux 2004), el trabajo analiza los peritextos autorales de dos ediciones de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, aparecidas respectivamente en 1957 y 1972. Se muestra cómo las figuras de enunciador presentes en cada una de las versiones van asociadas a distintas modalidades de

construcción de los hechos narrados, por un lado, y a criterios disímiles de legitimación de la palabra del escritor, por el otro.

* * *

Si la durabilidad instituye, para el caso de los libros, un modo singular de inscripción de los sujetos en el tiempo, esto es, si puede decirse que un libro se destina a ser no solo leído, sino también eventualmente guardado en una biblioteca, y, entonces, el archivo de libros ocupa un lugar importante dentro de lo que, socialmente, es susceptible de ser recordado; *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, posee, en ese inestable e indeterminado espacio que designa la memoria social, una posición privilegiada. El libro, donde, como sabemos, se relatan los fusilamientos clandestinos que integraron la represión del levantamiento militar-cívico encabezado por Juan José Valle, en junio de 1956 (cf. Potash 1985: 316; Melón Pirro 2009: 74), se editó por primera vez al año siguiente y volvió a publicarse en otras cuatro oportunidades hasta 1974, con modificaciones implementadas por su autor vinculadas, como se ha señalado en algunos estudios en crítica literaria, a cambios operados en el posicionamiento político de Walsh¹. Ahora bien, lejos de una transparencia de la palabra del escritor respecto de un exterior trasfondo sociopolítico, este proceso discursivo señala, como veremos a continuación, a escenas de enunciación construidas en sucesivos desfases, que estrechan progresivamente, con tensiones, el vínculo entre la tarea escrituraria y el campo político. En ese sentido, mostraré en un análisis contrastivo de los peritextos internos o autorales² de las ediciones de 1957 y 1972, cómo la figura de enunciador que allí se reformula³ reenvía, en cada caso, a distintos criterios de legitimidad en que se apoya la voz del escritor, y, correlativamente, funda una peculiar reconstrucción memorística de los hechos de la violencia estatal, que, bajo específicas condiciones histórico-sociales en cada edición, son predisuestas a la lectura.

I. En la profusa peritextualidad autoral de la primera edición de *Operación masacre*⁴ -epígrafe, dedicatoria, “Prólogo”, “Introducción” y “Provisorio epílogo”-, el enunciador configurado constituye un intento por validar un saber sobre los fusilamientos puesto en palabras, así como por tramitar las tensiones que ello puede suscitar para un escritor que, como otros, repensará, frente al decurso de los acontecimientos políticos, los sentidos legítimos de su tarea⁵.

Así, primeramente, un cúmulo de lecturas hace al poder decir del escritor, que se figura, en ese sentido, como *erudito* y *literato*. Sus citas y alusiones puntúan los nombres propios del saber recogido en la biblioteca: *Muerte en la catedral* de T.S. Elliot, los “humillados y ofendidos” de Dostoievsky, Sarmiento y su *Civilización y barbarie*, la prosa de Baltasar Gracián, sobre la que se ironiza. Puestas en libro, las citas analogan al enunciador incorporado al texto con personajes de otras historias librescas: no solo el Daniel Hernández de *Variaciones en rojo* (1953) -integrante de la producción autoral previa- sino también Holmes -incluido en su canon-, en quienes la cultura bibliófila contribuye de modo decisivo a la resolución detectivesca de los problemas-casos⁶.

Validado, pues, por una biblioteca personal que muestra a su público, el escritor se escenifica localizado, aun momentáneamente, dentro de un específico espacio del campo intelectual local, que en la actualidad de la enunciación circunscribe, como ejemplo paradigmático, otro nombre propio: el de Borges, encarnación del liberalismo cultural agrupado en torno a *Sur* (Terán 1986: 197)⁷. Allí, como también en el liberal fundador evocado, Sarmiento, la cita del canon extranjero leído y transcrito en lengua extranjera⁸ -privilegiadamente, inglesa- consagra al escritor legítimo en tanto quien posee acceso a preciados bienes circulantes en el libre-mercado cultural, como miembro, según lo promovía Elliot, modélico para los de *Sur*, de una selecta *élite*⁹. Así posicionado, el escritor podrá erigir su tarea en contra de una repudiada *barbarie*, imaginándose no solo como *erudito* y *literato*, sino también como *civilizado*¹⁰, y entonces el rol intelectual integrará el papel político, en cuanto aquel rasgo se coligue, en un desplazamiento

fónico y semántico, a su carácter *civil*. De esa manera, se afianzará un *nosotros* que, co-enunciativamente, incorpore al escritor: *ciudadano* que, como sujeto de un derecho político, se instituye garante de la denuncia de la masacre; el lectorado, a cuya “conciencia civil” se convoca a sostener la vigencia de la denuncia, y las víctimas de los fusilamientos, en cuyo estatuto *civil* -y no militar-, se insiste, como argumento de la querella, en la primera edición del libro¹¹.

Sin embargo, la afiliación del sujeto intelectual –*erudito*, *literato*, *civilizado*- y el sujeto político –*civil*, *ciudadano*- nunca ocurre sin tensiones. En efecto, si de un lado una “enemistad” con el peronismo parece dar su carácter a todo escritor, y si el fin del peronismo de estado, y el liberalismo cultural y político que lo acompañan, han facilitado hasta el momento el desarrollo del propio quehacer¹²; de otro lado, la escritura de la masacre grafica una participación “cómplice” del gobierno liberal en los hechos repudiados, que, aun ya percibida, resta “incomprensible”, difícilmente verbalizada, dentro del discurso antiperonista que ha garantizado -en Walsh como en otros- el reconocimiento del escritor¹³.

Así, si convocada, la oposición sarmientina se ha invertido: ahora son *barbarie* los liberales que en el siglo XIX se dijeron *civilizados*. Entonces, acaso la “razón”, el espacio discursivo legítimo en que se vaya a ubicar el escritor, no pueda ser ya en modo alguno –intelectual ni político-, uno antiperonista o liberal, y acaso, en cambio, se deba situar junto a las víctimas, cuyo cuerpo herido testimonia el asesinato¹⁴. Dicho de otro modo, posiblemente los fusilados y la violencia estatal que reprime y masacra sean ya un *hecho*, cuya presentación iterativa ante el reconocimiento perplejo del escritor –quien lo enfatiza en bastardillas, como auto-convencimiento y de los otros-yo lectores-¹⁵ señale a la necesidad de revisar los modelos instalados de la producción semiótica intelectual. En ese sentido, eventualmente, a la figura del escritor legítimo por lo *erudito*, *literato* y *civil-civilizado*, se sobrepondrá la imagen aquí emergente del que *denuncia*, que hacia 1957 se había comenzado a difundir en otras zonas de la intelectualidad de la etapa, privilegiadamente, la delineada por los contestatarios

de *Contorno* (cf. Terán, *op. cit.*).

Pero, para el caso de Walsh, y en este momento de su inscripción en el campo, el proceso en que los intelectuales, en una discursividad social pautada por la antinomia peronismo-antiperonismo, revisan simultáneamente su posicionamiento intelectual y político, buscando, con dificultades, compatibilizar ambos papeles; redundará en un intento por resituar al escritor dentro de su espacio propio, frente a las tensiones que, después de la masacre, acarrea una requerida toma de posición política. Así, no solo lo dicho negará todo sentido político de la intervención escrituraria, como si la denuncia y su objeto se colocaran por fuera de la dada coyuntura¹⁶, sino que también, en una singular reconstrucción de los sucesos narrados, el levantamiento de Valle se integrará junto a los golpes de palacio de septiembre y noviembre de 1955 a una serie de equivalentes “revoluciones” que, por igual, e independientemente de su matriz política, suscitan “horror” de un sujeto¹⁷ que ahora prefiere los libros que lo vuelven escritor, antes que los combates armados¹⁸.

II. En ese sentido, la cuarta edición, de 1972, hará surgir a un enunciador transfigurado. Aquí, lejos ya del tiempo de los hechos, la escritura vuelve para recordarlos; torna cuerpo presente -en el dispositivo temporal de la deixis verbal-, una experiencia que provee al escritor su voz y la primera persona. Escribir, así, aparece como recuerdo, acción de lenguaje que, en un hablar sobre el pasado que interviene el presente, ubica al escritor como representante de una oposición política ahora afirmada: sin vacilaciones, la escritura refuta el olvido¹⁹ intentado por el “silencio” oficial sobre los hechos²⁰, y ratifica que el sitio del escritor, como se preanunciaba en 1957, se halla junto a la razón de las víctimas de la masacre.

Entonces, ya no puede tratarse de escribir como *erudito*, *literato*, *civilizado*: las citas y alusiones se han suprimido, porque el antiimperialismo y el antiliberalismo dominantes entre la intelectualidad de izquierda de la etapa (cf. Terán: 24; Sarlo 2007: 52) evitan que Eliot y Sarmiento sean, para este nuevo

escritor, ejemplos canónicos. Pero, más radicalmente, porque se ha puesto en cuestión -o entre comillas- la posibilidad de que la palabra escrita dispuesta en los libros, sus nombres y formas instituidas, “serias”, sean la fuente garante de la voz del escritor²¹. Esta se hallará, en todo caso, en la escucha y el contacto *in praesentia* de quien escribe con “las personas” y “los hechos”: esto es, en la declaración de Rodríguez Moreno, que ahora, en reemplazo de Eliot, oficia de epígrafe, pero sobre todo en la palabra testimonial, lastimada, de los *matados* que hablan al escritor (los “fusilados que viven”: Livraga, Giunta), y que a este, a su vez, identifica: “hace doler”, “aflige”, “mata”²².

Con la palabra de las víctimas como nuevo canon, el escritor, significativamente, transita entre 1957 y 1972 de un *hacer memoria* al *hacer historia*: desde 1969 la escena de enunciación se presenta, en ese sentido, como la historia de Benveniste (1959), como si nadie hablara, sin marcas deícticas de la primera persona. La masacre, reinscripta en la historia, integra ahora un “vasto asesinato” en que el gobierno de Aramburu y Rojas ya no es solo su sospechado cómplice, sino más bien su afirmado responsable²³. Las víctimas, por su parte, no solo cuentan civiles, sino también militares²⁴, puesto que, si es la matriz marxista que pone al escritor a materializar la historia, y la hace concebir, además, como enfrentamiento entre clases²⁵, la misma matriz impide la inscripción del sujeto en la *civilidad* burguesa antes reivindicada; de allí que, por las supresiones operadas en el proceso de reformulación, ya no sea como *ciudadano* que el escritor erija su denuncia. Más aun, la radicalización de comienzos de la década del '70 lo ha llevado al reconocimiento de la validez de la lucha armada -*militarizada*- que se denostaba en 1957: en la experiencia hecha historia, la denuncia justiciera libresca, que permanece desoída, ha mostrado sus limitaciones y, con ello, las del sentido de ser escritor, dado que no hubo ni habrá el castigo a los culpables cuyo pedido orientaba la tarea.

Pero, aun con desconfianza en la palabra escrita y en los libros que la disponen legible, un libro se reescribe, y esta contradicción eventualmente desplazará al sujeto, Walsh, hacia otros modos, políticos, de decir y ser. Es en esa

dirección que se inserta, en 1972, un último capítulo titulado "Aramburu y el juicio histórico", que incorpora a la historia trazada el secuestro y asesinato de ese ex-presidente, primera acción pública de Montoneros, ocurrida en junio de 1970 (Gillespie 1998: 121). El escritor, que antes anteponía libros a metralletas, se ubica ahora como portavoz de la organización guerrillera cuando asume que esta, en su dicho "juicio histórico", ha restituido un castigo que el libro demandaba para los fusiladores. Las armas resultan validadas en la medida en que, a su vez, han obrado en nombre del "pueblo peronista", víctima de la "conciencia burguesa" que ostenta el "poder"²⁶. Así lo figura un escritor reubicado en el cruce entre marxismo y peronismo que caracteriza al discurso montonero, y ya no solo en el propio espacio de la escritura, sino también, tal como la escena de enunciación lo propone, dentro del campo político.

De ese modo, la voz escritora legítima se halla allí donde la palabra cede el paso a la acción, en cuanto una *sentencia* justiciera dé origen al *acto*. Como la experiencia que primero lo contactó con los hechos, la lucha es un presente - verbal- para quien enuncia, que se proyecta al futuro, puesto que si el "juicio" montonero ha puesto un "fin" posible al episodio abierto por Aramburu en 1955, el enfrentamiento "rebelde" a su clase permanece inconcluso: "estalla por todas partes"²⁷, incluso en el espacio subjetivo del escritor que, si hasta 1972 militaba en Fuerzas Armadas Peronistas, a fines de ese año se incorporará a Montoneros (Jozami 2006: 255).

El libro, en efecto, solo más tarde podrá alcanzar un "sentido último", al decir del escritor: cuando en la quinta edición, de 1974, otro fusilado que vive - Julio Troxler- tome la palabra frente a los "compañeros" de militancia, como voz máximamente autorizada en tanto encarnación del pueblo peronista cuya resistencia ante la masacre, se rememora ahora en forma de militancia armada²⁸. Pero las posteriores trayectorias de *Operación masacre*, que cuenta en la actualidad con más de treinta reediciones, contrariarían esa ultimación del sentido del libro. Así, lejos de una linealidad trazada entre el escribir, el leer y el guardar, la transfiguración del escritor autor que hasta aquí hemos visto: reformulación de

un acto fusilador que, en el recambio entre libros y metralletas, hace de la denuncia contra el estado una proclama política para el futuro imaginado colectivo, describe el desfasaje de sentidos que se entretajan en cualquier esfuerzo de memoria.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, C. (2007): *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé.

Amar Sánchez, A.M. (2008 [1992]): *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: De la Flor.

Arnoux, E. (2004): "La reformulación interdiscursiva en Análisis del Discurso". En *Actas del IV Congreso Nacional de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas "Análisis del Discurso y enseñanza de la lengua"*, Lima, Perú.

Authier-Revuz, J. , J. (1995) *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. París: Larousse.

Benveniste, E. (1959): "Les relations de temps dans le verbe français". *Bulletin de la Société Linguistique* Vol. LIV (fasc. 1).

Braceras et al. (1994): "Walsh y el género policial", en Lafforgue *op. cit.*: 99-104.

Candiano, L. (2009): "Las versiones de *Operación masacre*". En Amícola, J. (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Argentina.

Crespo, B. (1994): "*Operación masacre*: el relato que sigue". *Filología* vol. XXVII, N° 1-2: 221-230.

De Grandis, R. (1994): "La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas". En Lafforgue (1994: 187-204).

Ferro, R. (1994) "*Operación masacre*: investigación y escritura". En Lafforgue (1994: 139-166).

- Ferro, R.** (2010): *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Buenos Aires: Biblos.
- Ford, A.** (1987): *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur.
- Fuchs, C.** (1994): *Paraphrase et énonciation*. París: OPRYS.
- Genette, G.** (2001 [1987]): *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Gillespie, R.** (1998 [1982]): *Soldados de Perón. Los montoneros*. Barcelona: Grijalbo.
- Gramuglio, M.T.** (2004): "Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura". En Saítta (2004: 93-121).
- Jozami, E.** (2006): *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.
- Lafforgue, J.** (1994) (coord.): *Nuevo texto crítico* 12-13, Stanford: School of Humanities and Sciences, Institute of International Studies Center of Latin American Studies.
- Lane, P.** (1992): *La périphérie du texte*. París : Nathan.
- Lane, P.** (2008): "Les frontières des textes et des discours: pour une approche linguistique et textuelle du paratexte", en *Actas del Congreso Mundial de Lingüística Francesa*, París, Francia.
- Maingueneau, D.** (1989): *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*, Buenos Aires, Hachette.
- Maingueneau, D.** (2006 [2005]): *Discurso literario*. San Pablo: Contexto.
- Melón Pirro, J.** (2009): *El peronismo después del peronismo. Resistencia, sindicalismo y política luego del 55*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Piglia, R.** (1980): "Notas sobre Facundo". *Punto de vista* N° 8: 15-18.
- Potash, R.** (1985): *El ejército y la política en la Argentina (II). 1945 – 1962. De Perón a Frondizi*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Raggio, M.** (2008): "T.S.Eliot en Argentina: las contribuciones de Borges en *El hogar*". *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras* N° 10: 235-248.
- Romano, E.** (1994): "Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh". En Lafforgue (1994: 73-97).

- Saítta, S. (dir.): *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.
- Sanromán, V. (2007 [1956]): “La fiesta del monstruo”. En Viñas, D. *et. al.*: 172
- Sarlo, B. (2007): *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires: Emecé.
- Terán, O. (1986): *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos.
- Troiani, O. (2007 [1956]): “Examen de conciencia”. En Viñas, D. *et. al.*: 130-135.
- Verón, E. (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad social*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E.. (1999): *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- Viñas, D. *et. al.* (2007): *Contorno. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Walsh, R. (1957): *Operación masacre*. Buenos Aires: Sigla.
- Walsh, R. (1972) *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.
- Walsh, R. (2008 [1953]), *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: de la Flor.
- Walsh, R. (1974): *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.

NOTAS

¹ El trabajo forma parte de una investigación más amplia que indaga el proceso de producción de los tres relatos testimoniales de Walsh, *Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*. Buscamos con él aportar a una discusión que se ha desarrollado mayormente en el campo de la crítica literaria, y que integran los trabajos de Crespo (1994), De Grandis (1994), Ferro (1994, 2010) y Candiano (2009), donde se observan diferencias entre las versiones de *Operación masacre*.

² Como zona peculiar del libro (Verón 1999: 18), los prefacios, posfacios, dedicatorias, epígrafes, etc. que integran el *peritexto* (Genette 2001: 10) constituyen un material privilegiado para la indagación de las condiciones de producción-recepción y circulación de los textos (Lane 2008: 1383). Se ha señalado, en ese sentido, su papel decisivo en tornar *autorizado* -propio de un *autor*, y por eso legítimo- el discurso libresco frente a los lectores, esto es, en garantizar su legibilidad con particulares sentidos predispuestos para la interpretación. En palabras de Genette (*op. cit.*:15), es el “lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados”.

³ Siguiendo a Verón (1986), definimos al enunciador como la figura del locutor que se construye en el discurso, siempre dentro de una relación que este propone con un destinatario también discursivo. Recordemos que las tres instancias: enunciador, renunciario y la relación entre ambos, integran el dispositivo enunciativo de un discurso, que, a la vez, remite para el autor a su dimensión ideológica. Sobre la reformulación como práctica discursiva y fenómeno enunciativo pertinentes para el análisis del discurso, remitimos a Fuchs (1994) y Arnoux (2004).

⁴ En adelante, citamos el *corpus* de análisis señalando año de edición y número de página. Los destacados en cursivas, por otra parte, son nuestros en todas las citas, salvo indicación contraria.

⁵ Desde 1955, el campo intelectual debate su estatuto social y, especialmente, su vínculo con lo político, dada la ruptura de un consenso antiperonista que, junto a la dominancia liberal, lo había caracterizado hasta el momento. Son indicativos de dicho proceso el número 7-8 de *Contorno* - donde Osiris Troiani (2007: 130 y ss.) realiza un “Examen de conciencia” de la intelectualidad en que se inscribe-, así como la polémica sobre el peronismo que involucró a Borges, Martínez Estrada y Sábato, y manifestó la fractura interna del sector liberal, homogéneamente antiperonista hasta entonces. Véase Terán (1986: 215) y Sarlo (2007: 23).

⁶ En la escena final de “Variaciones en rojo”, Hernández evoca lecturas de Shakespeare y Dostoievsky para fundamentar su hipótesis definitiva del caso (Walsh 2008 [1953]: 110, 111). Sobre Hernández y Holmes como eruditos, cf. Bracerías *et al* (1994: 99 y ss.).

⁷ Sobre Borges como figura de escritor modélica para Walsh en los momentos iniciales de su producción literaria, véase Romano (1994: 93 y ss.) y Amar Sánchez (2008: 166).

⁸ Cf. Piglia 1980.

⁹ Nos referimos al epígrafe de la primera edición: “*A rain of blood has blinded my eyes... and I wander in a land of barren boughs: if I break them they bleed; I wander in a land of dry stones: If I touch them they bleed. How can I ever return to the soft quiet seasons?*” (1957: 8, cursivas en el original). Hay que considerar que Eliot cobra sentido como figura literaria e intelectual ejemplar para las élites culturales argentinas desde los finales de la década de 1930. Su modelo de intelectual, asociado a una *élite espiritual minoritaria*, fue citado repetidamente por Victoria Ocampo en *Sur* (Gramuglio 2004: 102). La obra de Eliot, además, se difundió con reseñas y traducciones publicadas por Borges en *El Hogar* y en la ya mencionada revista (cfr. Raggio 2008). En los años ‘50 se inició la edición de sus libros (*Poesía y drama, Notas para la definición de la cultura*, Emecé, 1952; *Tierra baldía y otros poemas*, MacLand, 1954).

¹⁰ “[...] la lucha contra lo que él [el Jefe de Policía que ordenó esta masacre en particular] representa continúa. Y tengo la firme convicción de que el resultado último de esa lucha influirá durante años en la índole de nuestros sistemas represivos; *decidirá si hemos de vivir como personas civilizadas o como hotentotes [...]*. En realidad, debo decir que no ha existido intención de atacar a su persona, salvo en la medida en que *constituye una de las dos caras de Civilización y Barbarie estudiadas hace un siglo por un gran argentino; y justamente aquella que debe desaparecer, que todos debemos luchar por que [sic] desaparezca*” (1957: 17). La incidencia del discurso sarmientino en *Operación masacre* ha sido señalada por Crespo (1994: 227) y Jozami (2006: 84).

¹¹ El “Prólogo” configura un “nosotros” civil: “El torturador que a la menor provocación se convierte en fusilador es un problema actual, un claro objetivo para ser aniquilado por *la conciencia civil. Ignorábamos hasta ahora que tuviéramos esa fiera agazapada entre nosotros*” (1957: 10), igual que en el “Obligado apéndice”, donde, además, se caracteriza de igual modo a las víctimas: “[...] esos hombres [los fusilados de José León Suárez] *eran civiles* desarmados e indefensos [...]. Este caso está en pie, y sigue en pie, y seguirá en pie, porque *los hombres civiles lo hemos de mantener en pie* todo el tiempo que sea necesario” (1957: 142, 143). En tanto, la “Introducción” dice a quien enuncia *ciudadano*: “creo, con toda ingenuidad y firmeza, en el derecho de *cualquier ciudadano* a divulgar la verdad que conoce, por peligrosa que sea” (1957: 17).

¹² “Sé perfectamente, sin embargo, que bajo el peronismo no habría podido publicar un libro como éste, ni los artículos que lo precedieron, ni siquiera intentar la investigación de crímenes policiales que también existieron entonces. Eso *hemos salido ganando*. La mayoría de los periodistas y escritores llegamos en la última década a considerar al peronismo como un enemigo personal. Y con sobrada razón. Pero algo tendríamos que haber advertido: que no se puede vencer a un enemigo sin antes comprenderlo” (1957: 15, 16). El antiperonismo se afirma como posición política del sujeto que escribe en la “Introducción”: “Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido ni tengo la intención de serlo (1957: 15)”, y en el “Provisorio

epílogo”: “Puedo, sin remordimiento, repetir que he sido partidario del estallido de setiembre de 1955. No sólo por apremiantes motivos de afecto familiar –que los había –, sino porque abrigué la certeza de que acababa de derrocar un sistema que burlaba las libertades civiles, que negaba el derecho de expresión, que fomentaba la obsecuencia por un lado y el desborde por el otro. Y no tengo corta memoria: lo que entonces pensé, equivocado o no, sigo pensándolo” (1957: 143).

¹³ El oficialismo es cómplice: “El gobierno provisional no ha realizado el menor esfuerzo por castigar al culpable de un asesinato en masa que está probado judicialmente, probado periodísticamente y probado desde cualquier ángulo. Para esa innegable e *incomprensible complicidad* [...] sólo se me ocurren dos explicaciones [...]” (1957: 141, 142); en su ficción al versión sobre la masacre: “Y ya estábamos cada vez más lejos de la *“novela por entregas”*, que a partir de entonces correría por cuenta exclusiva de las versiones oficiales” (1957: 14). A un enunciado sabio, sobre la Verdad, sigue en la “Introducción” una evaluación negativa sobre la “revancha” del gobierno contra el peronismo que abre, en su forma condicional, la posibilidad que los políticos corrijan su “desatino”: “Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que *en último término es la base de aquella*. Y ese momento está próximo y llegará fatalmente *si se insiste en la desatinada política* de revancha que se ha dirigido sobre todo contra los sectores obreros. La represión del peronismo, tal como ha sido encarada, no hace más que justificarlo a posteriori. *Y esto no solo es lamentable: es idiota*” (1957: 16).

¹⁴ “Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que *en último término es la base de aquella*. Y ese momento está próximo y llegará fatalmente si se insiste en la desatinada política de revancha que se ha dirigido sobre todo contra los sectores obreros. La represión del peronismo, tal como ha sido encarada, no hace más que justificarlo a posteriori. Y esto no solo es lamentable: es idiota” (1957: 16).

¹⁵ “Y sin embargo, esa demanda ya era un *hecho*. Lo que allí se alegaba podía ser enteramente falso o no, mas era un hecho que un hombre que decía haber sido fusilado en forma irregular e ilegal se presentaba ante un juez del crimen para denunciar “a quien resulte responsable. [...] Lo primero que me llamó la atención de Libraba fue, naturalmente, las dos cicatrices de bala (orificio de entrada y salida) que tenía en el rostro. Esto también era un *hecho*. Podían discutirse las circunstancias en que recibió esas heridas, pero no podía discutirse la evidencia de que las había recibido, aunque una versión oficial llegó a afirmar, absurdamente, que “no se hicieron disparos de ninguna naturaleza” (1957: 13). “Por otra parte, ya lo he dicho, estaba en libertad. Esto también era un *hecho*. ¿Cómo admitir que un actor directo en los episodios de junio, un “revolucionario”, un fusilado, estuviera en libertad? Lo único que podía explicarlo era la hipótesis de su inocencia. Y ya estábamos cada vez más lejos de la “novela por entregas”, que a partir de entonces correría por cuenta exclusiva de las versiones oficiales” (1957: 14). Sobre las bastardillas de énfasis, remitimos a Authier-Révuz (1995).

¹⁶ Las negaciones polémicas (cf. Ducrot 1987; Maingueneau 1989) insisten en este punto: “Puedo si es necesario renunciar o postergar *esquemas políticos cuya verdad es al fin conjetural*” (1957: 9, 10); “Como periodista, *no me interesa demasiado la política*” (1957: 15) “Reitero que esta obra *no persigue un objetivo político*” (1957: 16).

¹⁷ “Por distintas circunstancias que no excluyen la casualidad, me han tocado bastante de cerca *las tres revoluciones –dos aplastadas de muy diverso modo, una intermedia victoriosa– que en 1955 y 1956 sacudieron al país* [...]. Si hay algo justamente que he procurado suscitar en estas páginas es *el horror a las revoluciones*, cuyas primeras víctimas son siempre *personas inocentes*, como los fusilados de José León Suárez o como aquel conscripto caído a pocos metros de donde yo estaba [...]” (1957: 143, 144).

¹⁸ “Espero que no se me critique el creer en un libro -aunque sea escrito por mí- cuando son tantos más los que creen en las metralletas” (1957: 17, 18).

¹⁹ Un singular uso de *tampoco*, como aditivo de varios términos afirmativos y uno negativo, formula la equivalencia *recordar-no olvidar*, a la que sigue la presentificación de los hechos en la

deixis verbal que se prolonga hasta los segmentos finales del “Prólogo”: “*Recuerdo* cómo salimos en tropel, los jugadores de ajedrez, los jugadores de codillo y los parroquianos ocasionales [...] *Recuerdo* que después volví a encontrarme solo [...]. *Recuerdo* la incoercible autonomía de mis piernas... *Tampoco olvido* que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle [...]. Después no *quiero* recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que *anega* al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me *interesa*, la revolución no me *interesa*. ¿*Puedo* volver al ajedrez?” (1972: 9, 10).

²⁰ “Se trataba de presentar a la Revolución Libertadora, y sus herederos hasta hoy, el caso límite de una atrocidad injustificada, y preguntarles si la reconocían como suya, o si expresamente la desautorizaban [...]. Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. *La respuesta fue siempre el silencio*” (1972: 192).

²¹ Se trata de una no-coincidencia que escinde al sujeto y se observa en la siguiente modalización autonómica (cf. Authier-Revuz: 1995): “¿*Puedo* volver al ajedrez? *Puedo*. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a *la novela ‘seria’* que planeo para dentro de algunos años [...]” (1972: 10, 11).

²² “Es *matador* escuchar a Giunta, porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de su cabeza, sin poder parar nunca [...]. Pero lo que más *aflige* es la ofensa que el hombre lleva adentro, cómo está *lastimado* por ese error que cometieron con él, que es un hombre decente y ni siquiera fue peronista, ‘y todo el mundo le puede decir quién soy yo’” (1972: 15).

²³ “Se trata en suma de un vasto asesinato, arbitrario e ilegal, cuyos responsables máximos son los firmantes de los decretos que pretendieron convalidarlos: generales Aramburu y Ossorio Arana, almirantes Rojas y Hartung, brigadier Krause” (1972: 194).

²⁴ “Las ejecuciones de militares en los cuarteles fueron, por supuesto, tan bárbaras y arbitrarias como las de civiles en el basural” (1972: 193). El enunciado corresponde al “Epílogo” que se incluye a partir de la edición de 1969.

²⁵ “Ejecutor de una *política de clase* cuyo fundamento –la explotación– es de por sí antihumano y cuyos episodios de crueldad devienen de ese fundamento como las ramas del tronco, las perplejidades de Aramburu, ya lejos del poder, apenas si iluminan el desfase entre los ideales abstractos y los actos concretos de los miembros de esa clase [...]. La matanza de junio ejemplifica pero no agota la perversidad de ese régimen. [...] pocas veces se ha visto aquí ese odio, *pocas veces se han enfrentado con tanta claridad dos clases sociales*” (1972: 197, 198).

²⁶ El *pueblo peronista*, hablado por voz de Montoneros: “El 29 de mayo de 1970 un comando montonero secuestró en su domicilio al teniente general Aramburu. Dos días después esa organización lo condenaba a muerte y *enumeraba los cargos que el pueblo peronista alzaba contra él*. Los dos primeros incluían ‘la matanza de 27 argentinos sin juicio previo ni causa justificada’ el 9 de junio de 1956” (1972: 194, 195); se enfrenta a la *burguesía* encarnada en Aramburu: “el mal que hizo fueron los hechos y el bien que pensó, *un estremecimiento tardío de la conciencia burguesa*. Aramburu estaba obligado a fusilar y proscribir del mismo modo que sus sucesores hasta hoy se vieron forzados a torturar y asesinar por el simple hecho de que representan a una minoría usurpadora que sólo mediante el engaño y la violencia *consigue mantenerse en el poder*” (1972: 196, 197).

²⁷ “Quince años después será posible hacer el balance de esa política: un país dependiente y estancado, una clase obrera sumergida, *una rebeldía que estalla por todas partes*. Esa rebeldía alcanza *finalmente* a Aramburu, lo enfrenta con sus actos, paraliza la mano que firmaba empréstitos, proscripciones y fusilamientos” (1972: 198). El enunciado que pone fin al libro apoya su tono inconcluso en la ausencia de una conjunción copulativa –típicamente, y– que presente la enumeración de acciones como ultimada o completa.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

²⁸ La edición de 1974 incorpora un comentario de la versión fílmica de *Operación masacre*, estrenada clandestinamente en 1972: “Se estima que más de cien mil compañeros la habían visto antes del 25 de mayo de 1973. [...] Julio Troxler desempeña su prolijo papel. Una militancia de casi 20 años autorizaba a Troxler a resumir *la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada*. La película tiene pues un texto que no figura en el libro original. Lo incluyo en esta edición porque entiendo que completa el libro y le da su *sentido último*” (1974: 199).

AUTO Y HÉTERO REFERENCIA EN LA DISCURSIVIDAD MEDIÁTICA

Ana Victoria Garis

anagaris@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: “Crítica e interfaz mediática”

Director: Gastón Cingolani

IUNA

Palabras clave

Teoría de los sistemas Sociales, Auto – Hetero referencialidad.

Resumen

En el marco del proyecto de investigación “Crítica e interfaz mediática” se ha integrado tanto corpus teórico como a la discusión algunas teorías que se podrían definir como ajenas a la Semiótica pero que sin embargo presentan puntos de acercamiento con la disciplina. Tal es el caso de la Teoría de los Sistemas Sociales de Niklas Luhmann la cual propone que para el estudio del sistema social de los medios masivos es preciso considerar la autoreferencia y la hétéroreferencia como operaciones inherentes a su relación con los otros sistemas sociales e individuales. A partir del análisis de un discurso mediático en particular como es el caso de las consultorías sentimentales (radiales, televisivas y gráficas) se revisan los alcances y limitaciones de algunos conceptos propios de la mencionada teoría de los sistemas sociales.

* * *

En el marco del proyecto de investigación “Crítica e interfaz mediática” - cuyo propósito es continuar la indagación sobre materiales empíricos para

desarrollar un análisis del funcionamiento de la crítica en niveles diferenciados: el de su mediatización, el de sus variaciones temáticas, el de sus operaciones enunciativas, y el de su rol en la frontera entre dos sistemas interdependientes: los medios y los actores individuales - se ha integrado tanto corpus teórico como a la discusión algunas teorías que se podrían definir como ajenas a la Semiótica pero que sin embargo presentan puntos de acercamiento con la disciplina. Tal es el caso de la Teoría de los Sistemas Sociales de Niklas Luhmann la cual propone que para el estudio del sistema social de los medios masivos (como para todo otro sistema) es preciso considerar la autoreferencia y la hétéroreferencia como operaciones inherentes a su relación con los otros sistemas sociales e individuales. A partir del análisis de un discurso mediático en particular como es el caso de las consultorías sentimentales (radiales, televisivas y gráficas) se revisan los alcances y limitaciones de algunos conceptos propios de la mencionada teoría de los sistemas sociales.

Vale aclarar en primera instancia que definimos bajo el nombre de consultorio sentimental a aquellos espacios mediáticos en los que se encuentra presente la consulta sobre problemáticas sentimentales por parte del público y el consejo que apunta a la resolución del mismo por parte de un “consejero profesional”.

Recordemos que la consulta sentimental en los medios surge en la prensa gráfica argentina en los primeros años de la década de 1910, en secciones dedicadas a *la palabra de los lectores*¹

Aquí se introduce por primera vez en el medio gráfico la declaración de amor pública, la exposición de las desdichas amorosas y los consejos sobre dilemas románticos como asuntos que recortan la cuestión sentimental y la estructuran como eje temático de estos espacios. Conviven en estos sitios las confidencias de los lectores, las descripciones de la persona pretendida, los chismes enigmáticos acerca de los amoríos de terceros y las respuestas a los interrogantes planteados por el medio. Estas secciones se convierten en verdaderos foros donde habitan una multiplicidad de voces preguntando y respondiéndose entre sí². A partir de 1920 el género³ se encuentra

definido tal como se lo conoce en la actualidad: como un espacio dedicado a la resolución de problemas sentimentales del segmento de público que consulta al respecto. Con su estabilización se instala en los medios un espacio exclusivo para el tratamiento de los dilemas amorosos de particulares organizado en torno a la figura de un consejero que monopoliza la palabra y se presenta como única voz habilitada para opinar sobre los conflictos planteados. Con la aparición de esta figura regente se instaura una relación jerárquica entre los protagonistas de la escena comunicacional. El Consultorio Sentimental entonces, no se define por ser un sitio destinado al consejo mutuo entre el público, sino que su existencia depende de una figura regente que monopoliza el consejo y da lugar a un tipo de interacción complementaria con el consultante; se construye así un vínculo basado en la diferencia de jerarquías entre quien pide el consejo y aquel habilitado para brindarlo⁴.

Las ofertas de “orientación sentimental” cuyo origen se sitúa en los medios impresos no se volvieron obsoletas con los medios técnicos que reproducen imagen y sonido. Por el contrario éstos aportan figuraciones más ricas y complejas desde el momento que se pueden utilizar nombres propios con sus cuerpos y movimientos. En la actualidad, el género se encuentra presente tanto en diarios⁵, en revistas femeninas y juveniles⁶, en semanarios destinados al público masculino⁷, como así también en la televisión⁸, y en el ámbito radiofónico⁹.

Ahora bien, debemos tener en cuenta en primera instancia que el planteo de Luhmann se basa en que no es la ciencia el único sistema que garantice a la sociedad el sentido de la realidad, sino que los medios masivos de comunicación también producen y reproducen el conocimiento acerca del mundo. Así los medios son una especie de galaxia con código propio: aunque parezca que toman temas transportados de la realidad, lo que ocurre realmente es que transforman estos temas de modo particular. El sistema siempre hace referencia a un sistema de información propio, a lo que considera novedad, para darle valor de información. Es justamente este tipo de procesamiento de los temas provenientes de otros sistemas lo que convierte a los medios en un universo específico clausurado operativamente.

Para Luhmann la característica decisiva de los medios masivos es que gracias a sus dispositivos tecnológicos han logrado superar el tipo de comunicación que hacia indispensable la interacción entre presentes. De hecho los dispositivos técnicos no sólo ahorran la comunicación entre presentes sino que expresamente para la comunicación específica de los medios, la deben excluir. El éxito de la comunicación masiva no depende de la interacción, de esta manera surge en los medios un sistema autopoietico que se reproduce a sí mismo. Entonces: ¿como se explica en este mundo clausurado y autoreproducido el funcionamiento de esta clase de discurso que depende fundamentalmente del la interacción tanto para el planteo como para la resolución de los problemas sentimentales del público? Comencemos a desgranar este problema:

Que los medios a pesar de su clausura operativa no puedan sustraerse de la sociedad esta garantizado por los **temas**. Estos representan la heteroreferencia de la comunicación y son un requisito ineludible para la misma. Los temas organizan la **memoria** de la comunicación, es en este nivel donde se llega a una concordancia permanente entre auto y heteroreferencia dentro de la comunicación del propio sistema.

Tal como lo plantea Luhmann, la función social de los medios no se halla en la transmisión de información específica sino en la memoria que con ello crea. Para el sistema de la sociedad la memoria consiste en que cada comunicación se toma como conocida, como una realidad presupuesta sin que cada quien tenga que fundamentarla e introducirla. La necesidad de recursividad pública del tratamiento de los temas es la condición previa a que algo llegue a ser conocido y de que surja la necesidad de más información. Por consiguiente podemos asegurar que los temas sirven para provocar el **acoplamiento estructural** entre medios con otros campos de la sociedad como así también con los sistemas psíquicos de los sujetos. El éxito social de los medios se basa en que imponen la aceptación de los temas, independientemente de que se tome partido positivo o negativo sobre ellos. Frecuentemente el interés por el tema surge a partir de que ambas posiciones son posibles.

En el caso del consultorio sentimental, se recortan un conjunto de temas y se los exhibe como únicos posibles causantes de los sufrimientos subjetivos. Éstos parten de un gran problema que se podría describir como “el eterno desajuste entre dos clases de

subjetividades: la femenina y la masculina”. Esto que da lugar una variedad de subtemas entre los que se encuentran: la infidelidad y sus causas, la histeria, la falta de compromiso, entre otros. Con esta operación los consultorios toman como problemático sólo un número acotado de argumentos y los proponen como motivaciones de sufrimiento excluyentes. Así en cada selección se descontextualiza y condensa determinadas identidades que por sí mismas no tienen nada idéntico y que sólo pueden ser identificadas con referencia al contexto de la repetición, del uso recursivo. La identidad sólo aparece cuando se quiere volver sobre algo. Esto significa al mismo tiempo la confirmación y generalización y esquematización a la base que no se encuentra tal cual en el entorno sobre el cual comunica.

Estos temas toman muchas veces la forma de contravenciones a las normas tanto del derecho como de la moral, llegando en repetidas ocasiones a la escenificación de situaciones escandalosas como por ejemplo maridos que presentan abiertamente amantes a sus esposas o mujeres que golpean a sus parejas. En estos casos, cuando se informa sobre estas infracciones como si se tratara de casos particulares, por una parte se refuerza la norma misma y por otro se acentúa el desconocimiento de la normalidad de la desviación. Así la contravención a las normas aparece siempre acompañada de una valoración moral (más allá de la clase de moral que se les aplique) y en estos casos se presenta bajo la forma de estima o desestima del consejero por las personas que consultan y los culpables de sus abatares amorosos.

En esta dirección se puede observar que se atribuyen determinadas causas - vinculadas al “ser” femenino o masculino o a la historia del sujeto- a determinados efectos traducidos en acciones contra su pareja. Se presenta a través del caso específico que responde a una memoria- una representación de la realidad donde entraron selectores (discontinuidad, conflicto), que resaltan la ruptura. Tal como plantea Luman, que este vector se escoja como forma de la descripción de la sociedad es resaltante ya que cuando se lo ha escogido se produce cierto tipo de auto observación. La sociedad se estimula a sí misma para la innovación: produce problemas que exigen soluciones, las que a su vez producen problemas que exigen soluciones: la sociedad reproduce así los temas que los medios seleccionaran para transformarlos en información. De esta

manera se crea en estos ámbitos de consultaría una suerte de “inteligencia moral” que exige sobreponerse a las dificultades y en caso extremo romper la reglas, pero para ello debe quedar claro quien es el “bueno” y el “malo”. Por ello en desarrollo de los temas dentro del consultorio sentimental se puede observar que el proceso de atribución de la acción es muy accesible. Esto quiere decir que tanto en la presentación de los casos como en las opiniones de los consejeros suele quedar ladeada toda reflexión sobre la complejidad de los contextos que puedan haber motivado a los actores a realizar tal o cual acción. Asimismo, se observa un constante el intento de acotar la cantidad de opiniones que puedan aparecer sobre el tema propuesto ya que cuantas más informaciones y opiniones se sumen al problema expuesto, más interpretaciones podrá tener y por lo tanto la función de organización e interpretación adecuada de los inconvenientes amorosos quedará diluida. Así los temas recortados por los consultorios sentimentales intentan demostrar que el mundo de los sentimientos tiene un orden y una ley específica pero desconocida por aquellos que sufren los problemas y que siguiendo determinadas reglas se puede dejar de sufrir y lo más importante: prevenir futuros pesares.

Ahora bien, esto no quiere decir que los medios a través de este tipo de discursos estén en situación de fijar por sí mismo los principios éticos para la sociedad - para ello no hay en la sociedad posmoderna ninguna instancia legitimada completamente (Veron mediat) - sino que al reproducir el código de la moral y por consiguiente la distinción bueno / malo, proveen una continua autoirritación a la sociedad, encargándose de esta manera de la reproducción de la sensibilidad moral mediante exhibición de los indecisos, de los canallas y de las víctimas estas situaciones.

En esta dirección, Luhmann plantea algo muy interesante que se puede articular con los fenómenos que aparecen en los consultorios sentimentales analizados. El autor plantea que en los medios, en el momento en que concibe al futuro en términos de acciones y decisiones se aumenta el interés por las personas. Así en todos los campos programáticos de los medios esta implícito el “ser humano”, no como la reproducción real de todos sus procesos biológicos sino como un constructo social. El constructo social “ser humano” caracterizado por ser más o menos informado, competente para la

toma de ediciones y responsable moralmente le sirve al sistema de los medios para estimularse permanentemente, echando una mirada al entorno biológico y psíquico del hombre. Este ser humano para las cosas importantes de la vida necesita información, esta acechado constantemente por tentaciones por lo tanto debe saber si una conducta es buena o mala. Al encontrarse arrojado al torbellino de las relaciones, se le deben presentar las posibilidades de acción que pudiera tener y las consecuencias que acarrea la toma de una decisión.

Para Luhmann una función importante de los medios es traer hacia un campo visible el futuro desconocido. El consultorio sentimental entraría en esta concepción ya que la presentación de individuos particulares sirve a los medios como símbolos accesibles en el marco de ese futuro incierto. Las personas son conocidas – o pueden serlo- a través de los medios con la confianza de que se puede influir efectivamente en su actuar. De la misma manera, la tematización de las acciones y de las personas toma la función especial de diluir los límites del sistema y la diferencia de operación de los distintos sistemas de funciones.

Volviendo a la pregunta inicial podemos concluir que los medios estandarizan la comunicación y diferencian sus programas, no se pueden ajustar a cada individuo. El consultorio sentimental posee el ingrediente particular de que mediatiza problemas y soluciones particulares pero que deben ser extensivas para todos. Por lo tanto siguiendo los planteos de Luman lo característico del género no se hallaría vinculado en la importancia del medio como gestor del contacto entre el público y el consejero, sino a la característica de los medios como sistemas autopoieticos en tanto generadores y selectores de problemas que pueden ser mostrados y resueltos.

BIBLIOGRAFIA

- Lumann N. (2000) “*La realidad de los medios de masas*”, Anthropos, México,
Steimberg O, (1993) “Semiótica de los medios masivos” Atuel, Bs. As.
Verón E. (1997) “*La Mediatización*”, Secretaria de Extencion Universitaria de la
Facultad de Filosofia y Letras, UBA, Bs. As.

Verón, E. (1999) “*Esto no es un libro*”, Gedisa, Barcelona

NOTAS

¹ Nos referimos a *El amor, el hogar y la mujer*, *La página de los lectores*, *La opinión de los lectores* pertenecientes a la revista *Mundo Argentino*; y *La mujer, la moda y la casa*, *Confidencias - Siluetas-Encuestas y Flirts* incluidas en el semanario *Vida Porteña*. Ambas publicaciones han sido de gran circulación durante la época citada

² Las descripciones de estas secciones y las que se hagan a continuación son producto de la investigación realizada para mi tesis de licenciatura en Comunicación Social titulada “Pasiones Reguladas”, cuyo resumen se encuentra publicado en la revista LIS N° 2 (2008, 89-106). Las observaciones sobre los consultorios sentimentales en la actualidad son producto de la investigación que estoy realizando en el marco de la beca de iniciación a la investigación de la UNLP.

³ Se recurrirá aquí a la ya clásica definición propuesta por O. Steimberg (1993,45) “Clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótica e intercambio social”.

⁴ La distinción entre simetría y complementariedad en el campo de la comunicación fue introducida por G. Bateson. Esta distinción se aplica a los intercambios sociales entre individuos, también entre grupos. Desde esta perspectiva, un *intercambio complementario* es aquel por el cual ante un acto de comunicación de A dirigido a B, B responde con un acto de comunicación cualitativamente distinto. Por el contrario, un *intercambio simétrico*, es aquel por el cual en un acto de comunicación x realizado por A hacia B, B responde con un acto de comunicación del mismo tipo (Verón, 1999: 103, 104)

⁵ Crítica de la argentina y Popular.

⁶ Para Teens, Oh,lala!, La revista de Susana, Tendencias, Tú, Seventeen, Cosmopolitan, Pop Start, Vanidades.

⁷ Maxim’s, Hombre, Men’s Health.

⁸ “El Consultorio de la Dra. Amor” (Cosmipólitán tv) , “Mujeres Fuertes” (Utilísima satelital), “Recién casados, recién peleados”, “Siete días para salvar tu matrimonio” (Discovery Home and Health), “Alguien a quien querer” (Telefé), “Terapia de pareja” (Discovery channel) , “El consultorio de Silvia Freire” (Infinito) , “De corazón a corazón”, “Los consejos de la Hermana Angélica” (EWTN) , “La terapia del amor” (América) son sólo algunos de los muchos programas que poseen asesoría sentimental en la actualidad.

⁹ “Segunda opinión”, “Da para darse”, “La sección de los ex”(Perros de la calle- Metro); “Dra amor” (Basta de todo- Metro); “Cartas de amor prohibido” (Rolando Hangling- R Diez); ¿Qué te esta pasando? (Que mas se puede pedir – R. Diez); “Te escucho” (Del Plata); “La terapia del amor” (En búsqueda del amor - Alfa Fm); “El consultorio del Lic. Rolón”(Tarde Negra- Rock and Pop); “Charlemos” (Belgrano); “Tu espacio”(La voz de la noche – Continental), valen para ejemplificar los muchos espacios que existen en la radiofonía argentina donde aparece el consultorio sentimental.

TERRITORIALIDAD / (DES) TERRITORIALIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA ACTUAL.

NOTAS TEÓRICAS

Marcela Arpes

mm_arpes@yahoo.com.ar

Alejandro Gasel

alegasel@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Nuevas configuraciones territoriales en la literatura argentina entre los siglos XX y XXI.

Directora: Marcela Arpes

Universidad Nacional de la Patagonia Austral – Unidad Académica Río Gallegos.

Palabras clave

Territorio – espacio – lugar – literatura – argentina – narrativa – teatro

Resumen

¿Cómo es ocupado el espacio en la actualidad? ¿Cómo comprenderlo cuando se amplía más allá de las fronteras físicas, abarcando a los individuos, las naciones y las culturas? ¿Qué efectos produce el espacio global? ¿Cómo entender al sujeto, en su dimensión corporal y subjetiva, habitando este territorio peculiar del presente?

Varios casos de la literatura argentina, fundamentalmente novelas y teatro, producida en la transición de los siglos XX y XXI dan las claves para ir esbozando algunas respuestas. En principio, la literatura inscribe las cuestiones espaciales desde dos perspectivas: por un lado, la espacialidad entendida como materialidad física, como topografía diseñando cartografías que exceden la tensión centro-periferia; por otro lado, una especialidad que se concibe desde la

interioridad o desde la subjetividad a partir de inscribir territorios de la memoria y territorios de la vivencia del deseo.

* * *

¿Cómo es ocupado el espacio en la actualidad? ¿Cómo se caracteriza en el mundo contemporáneo una territorialidad desairraigada? ¿Cómo comprenderlo cuando se amplía más allá de las fronteras físicas, abarcando a los individuos, las naciones y las culturas? ¿Qué es un espacio global y más aún, tiene sentido hablar en estos términos? ¿Cómo entender al sujeto, en su dimensión corporal y subjetiva habitando este territorio peculiar del presente?

Varios casos de la literatura argentina escrita en la transición de los siglos XX y XXI nos permitirán ir adelantado algunas consideraciones preliminares que intenten dar respuesta a estos interrogantes. Desde la narrativa, las novelas de César Aira *La liebre* (2004) y *La villa* (2001); de Leila Guerrero *Los suicidas del fin del mundo* (2005), de Silvia Iparraguirre, *El país del viento* (2003), de Alan Pauls, *Wasabi* (1996) e *Historia del llanto* (2007), de Cristina Siscar, *La Siberia* (2007); y desde la dramaturgia los textos teatrales de Daniel Veronese incluidos en *A la deriva* (2000), de Rafael Spregelburd las siete obras que componen su *Heptalogía de Hyeronimos Bosch* (1996-2007), de Alejandro Tantanían *Cine Quirúrgico - Una anatomía de la sombra - El Orfeo - Ispahan - Los mansos* (2007), *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartún y *Confinés* de Patricia Zangaro intervienen para presentar, entre otras problemáticas, la cuestión espacial. No nos proponemos en esta ocasión detenernos en el análisis de los textos pero sí podemos adelantar que ellos inscriben configuraciones territoriales del presente desde dos perspectivas:

- 1) La idea de territorialidad en correspondencia con una mirada topográfica y cartográfica en consonancia con los planteos de globalización - universalidad y, paradójicamente también, de

regionalidad e identidad local. Esta perspectiva opera, ya no sólo como delimitación o demarcación que incluye/excluye sino, además, como alternativa para pensar las producciones artísticas y culturales como territorios liberados.

- 2) Una territorialidad metafórica que supera lo físico y topográfico para crear un espacio de la experiencia, de la intimidad y de la subjetividad. Una territorialidad vivida en consonancia con el concepto de cuerpo vivido o de *lugar antropológico* (Augé, 1996) que se localiza ya no en lo externo sino en la interioridad de la vivencia, de la memoria y del deseo del sujeto.

Un itinerario teórico sobre las cuestiones del *lugar*, el *espacio* o el *territorio* nos obliga a detenernos en puntos obligados del pensamiento de Marc Augé (1998^a, 1998b, 2001) y el de Michel De Certeau (1999).

Desde la antropología, Marc Augé (1998a) se preocupará por ese límite relacional entre el espacio y lo propio - una *etnología de lo propio*- dirá y, el espacio y la ajenidad, a partir de interrogar *el sentido de los otros*. La posmodernidad o la *sensibilidad posmoderna* descrita por Augé (1998b) se caracteriza por una aceleración temporal pero también espacial y por una superabundancia de acontecimientos que el autor reconoce bajo la figura del *exceso de la sobremodernidad*. La aceleración espacial de la sobremodernidad, es decir, la tierra como un punto ínfimo en medio del gran espacio a conquistar, la hiperconcentración urbana, los cambios en escala de las territorios y sus poblaciones, la multiplicación de referencias imaginadas e imaginarias sobre el espacio a partir del desarrollo tecnológico, conduce a una peculiar organización espacial, los *no lugares* en contraposición con el concepto sociológico de *lugar* asociado, por ejemplo, al pensamiento de Marcel Mauss, donde la cultura está localizada en el tiempo y en el espacio.

Augé retoma las consideraciones teóricas de Michel De Certeau (1999), coincidiendo con éste en el enfoque necesariamente culturalista para pensar el

espacio pero distanciándose de él por la distinción entre las nociones de *lugar* y *espacio* que para De Certeau son determinantes. El *lugar* sigue siendo un territorio de estabilidad que se define por lazos de coexistencia, por distribución de relaciones en un *lugar propio*, en tanto que el *espacio* es el *lugar practicado*. Es decir, *el espacio*, es lo móvil, lo que determina vectores de dirección y de variabilidad temporal, lo que se modifica por las acciones de los sujetos y sus interrelaciones.

Ahora bien, no hay especialidad en la que no quede implicada la noción de límite, por lo tanto al ocuparnos del espacio también necesariamente aparecen desprendimientos conceptuales de estas nociones generales, tales como el de *encrucijada* e *itinerario*, el de *frontera* y *punto*. Desagregados teóricos que suponen una espacialidad de cruce, de recorrido y de trasbasamiento del límite de manera legítima (el punto) o, de una exteriorización extrema (la frontera).

Sin embargo, antes que Marc Augé y que Michel De Certeau, Michel Foucault se había dedicado a armar un proyecto filosófico centrado en la temporalidad pero también en la espacialidad. Foucault retorna al Collège de France con el seminario *Seguridad, territorio, población*, dictado entre enero y abril de 1978 que marca el inicio de un nuevo ciclo en la enseñanza del filósofo. Partiendo del problema del “biopoder”, introducido en la conclusión de su curso anterior, la propuesta del seminario es ocuparse del espacio concebido como medio de anclaje de *dispositivos de seguridad*, es decir, un campo de aplicación de una tecnología política que no apunta al individuo en tanto sujeto de derecho como en la soberanía, ni tampoco al individuo como cuerpo, en los casos abordados desde la noción de disciplinamiento y control sino al individuo en tanto multiplicidad, es decir, población. El análisis de la relación entre la ‘población’ (objeto y sujeto del dispositivo de seguridad) y el dispositivo de seguridad le servirá a Foucault para conceptualizar lo que, en “Las redes del poder”, denominó *biopolítica* en contraposición al análisis de las disciplinas que anteriormente había analizado y que le permitieron diagramar y desarrollar su concepto de *anatopolítica*.

En una conferencia radiofónica del 7 de diciembre de 1966, Foucault comienza a esbozar un concepto absolutamente novedoso, el de *heterotopía* que distingue explícitamente de otro concepto mucho más conocido que es el de *utopía*. Dicho concepto recibirá una elaboración más detenida pocos meses después en una conferencia que Foucault dictará el 14 de marzo de 1967 en el Círculo de Estudios Arquitectónicos bajo el título “De los espacios otros”. Allí, Foucault analiza cómo en nuestra época se ha operado una sustitución de la noción de localización por la noción de emplazamiento concepto que define como: “El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, enrejados.”(Foucault, 1984)

Digamos brevemente que existen diferentes tipos de emplazamientos según los conjuntos de relaciones:

- a) emplazamientos de pasaje (las carreteras, las calles, los trenes, los metros)
- b) emplazamientos de detención provisoria (un café, un cine, una playa, un hotel)
- c) emplazamientos de descanso (la habitación, la cama).

Sin embargo, hay determinados tipos de emplazamientos que definen, a su vez, un conjunto de relaciones con todos los demás emplazamientos: las utopías, las heterotopías y el espejo. Nos interesa aquí sólo caracterizar las heterotopías como aquellos emplazamientos que tienen un lugar real dentro de la sociedad, son contra-emplazamientos o utopías efectivamente realizadas en las cuales todos los emplazamientos reales que puedan existir en una sociedad están localizados pero completamente descolocados de su lugar original: “Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías...” apunta Foucault.

Por otro lado, desde una perspectiva teórica latinoamericana, los protocolos de Renato Ortiz (2000, 2004) y de Raúl Antelo (2008, 2009) se hacen

cargo, directa e indirectamente, del problema espacial o territorial de nuestra contemporaneidad. De esta manera, Renato Ortiz (2004), al reflexionar sobre las territorialidades, señala que “la propuesta es considerar el espacio como un conjunto de planos atravesados por procesos sociales diferenciados” (2004:60-61), afirmación a partir de la cual se infiere el abandono o la suspensión de los planos tradicionales con que se concibió la territorialidad de interno y externo, lejano y distante para, en cambio, operar con la idea de *línea de fuerza*.

Sin abandonar el concepto de territorio asociado a la existencia de un Estado, la preocupación tiende a entender una interacción de potencia entre los niveles espaciales locales o regionales, nacionales y mundiales no como espacios cerrados sino abiertos y comunicados sin límites. Un planteo teórico de esta naturaleza sobre las territorialidades actuales, es decir, sobre el espacio mundializado, se apropia de la caracterización de transversalidad y desvinculará al territorio de la noción de medio físico, con lo cual esto nos lleva a entender que la disolución de tal implicación le permite a Ortiz afirmar que los reajustes espaciales actuales “ya no se circunscriben a los límites de la nación o las localidades (2004:62). En efecto, la realidad hoy es la desterritorialización material (edificios y personas) en la trama del espacio urbano. Desterritorialización que supone, valga la paradoja, deslocalizar el lugar como condición actual en lo que el sociólogo reconoce como una *territorialización desarraigada* que tiende a construir una cartografía en red como conjunto dinámico compuesto de polos interactivos. Sin embargo, no todos los espacios son urbes constituidas como redes y centros de la circulación de la economía capitalista, como son para el autor Nueva York, Berlín, Tokio, San Pablo, por ejemplo, señalamiento que particularmente nos interesa porque nos habilita a pensar la configuración de estos espacios restantes que son mayoría en la dinámica de interacción con las urbes en red de la economía mundializada.

Los territorios locales, nacionales y globales interactúan entre sí. Y habría por lo menos, dos modos de pensar dichas interrelaciones: por un lado, considerar a los tres niveles sometidos a un campo de fuerza excluyente. Es decir, lo local y

lo nacional se oponen o resisten a lo global. Local/nacional, global/nacional, global/local (2004:59) en resistencia y asumiendo características antitéticas. Por otro lado, en un campo de fuerza incluyente: lo local se incluye en lo nacional y este a su vez, en lo global. Entonces, estaríamos así considerando lo global como una mega espacialidad englobante de los otros territorios menores. Pensar con esta lógica inclusiva territorial, parece diluir la idea de fronteras conflictivas y naturalizar la cartografía armoniosa de subconjuntos históricos, geopolíticos y culturales sistemáticamente organizados a partir de lo inclusivo. No es lo que la realidad contemporánea nos muestra. Justamente el proceso de desterritorialización al que asistimos, es conflictivo, por eso el sociólogo brasileño opta por desatender a la cuestiones duales, por un lado y, sistémicas por otro, para pensar la territorialidad global y mundial como espacios atravesados por líneas de fuerza.

Un argentino radicado en Brasil, Raúl Antelo, desde otra perspectiva elabora una noción que entra en diálogo con el problema de las encrucijadas y fronteras señalado más arriba, la de *extimo* (2008). De esta manera, Antelo sostiene que afirmar la existencia de un margen no necesariamente opera de inmediato con la lógica de lo interno ni de lo externo ubicando a los sujetos en un vacío identitario que anula la otredad o la ajenidad. Lo extimo es un concepto teórico territorial para definir una condición del sujeto de hoy, una sobredimensión de lo "exter" como extraño, extranjero y exterior. La nociones de éxtimo y de extimimidad como condición de habitabilidad del espacio de los sujetos de hoy nos lleva irremediabilmente al diálogo que establecen con ese *entre lugar* deleuziano en el que permanece el sujeto, como también con lo teorizado por Julia Kristeva sobre lo extranjero, o *la extranjería* que si en principio analiza en función de lo territorial y del exilio, finalmente esa categoría es elevada a una condición ontológica, fundante de los sujetos de hoy. El pensamiento de Antelo además comprende desagregados teóricos a esta noción general de lo extimo, como son las ideas de *lindes*, *límites* y *liminaridad* (2009), especialmente el linde como análogo al *confin*, es decir, no como frontera que

separa y establece relaciones de inclusión y exclusión irresolubles a través de operaciones fundamentalmente políticas sino como margen o 'entre' en donde permanecer. El confin bien puede llegar a entenderse como el *deslinde* con que De Certeau, definió como la representación construida en el relato que funda lugares y espacios y que autoriza a la ciencias sociales actuales a pensar el territorio como una forma *diseminada* (y ya no única), *miniaturizada* (y ya no nacional) y *polivalente* (y ya no especializada)¹. Y más, los *deslindes* como límites móviles o transportables y, a la vez, como transporte de fronteras a zonas de fuga, de indeterminación, a un más allá signado por la extrañeza y la familiaridad como posibilidades similares y no contrapuestas.

Otra manera de encarar el problema del espacio a partir de las configuraciones que adquieren sus inscripciones en la literatura es la que propone Paul Virilio (1997) quien piensa el tiempo en función de un espacio peculiar comprendido como *acontecimiento* y, en tal sentido, se apropia de la idea de historia como paisaje determinado por el transitar de los hombres (y aquí trazamos una inevitable relación con lo conceptualizado como *lugar practicado* por De Certeau). Entonces, el acontecimiento se desplegará sobre una espacialidad particular denominada *paisaje*, el cual:

no tiene un sentido obligado, un punto de vista privilegiado; se orienta simplemente por el derrotero de los caminantes, pero en el ensayo que sigue no son los grandes acontecimientos los que forman la trama del paisaje del tiempo sino la masa de incidentes, los pequeños hechos inadvertidos y voluntariamente omitidos. (1997:13)

En el paisaje contemporáneo, los espacios *transterritorializados* (1997:29-30) conforman una cartografía diseñada en función de ghettos: los ghettos nocturnos, es decir, los de la zona fuera de la ley de la vida nocturna de las ciudades contemporáneas; los *countries* como ghetificación de los “los dueños del tecnoliberalismo”; la miniaturización del espacio que se opera a partir de la tecnologización. Es decir, para Virilio, la época actual que borró los límites

temporales debido a la aceleración tecnológica, que miniaturizó y acercó territorios remotos, que cambió la lógica de la guerra geopolítica por una guerra global mediatizada y que experimenta un fuerte sentimiento “patológico de ghetificación” a la vez que configura sociedades sedentarias o “quietismo social” (1997:138) fijando los espacios en busca de cierto “confort” interior, nos convierte en espectadores / telespectadores o actores /teleactores (1997:138) exiliados del espacio real.

Los ghettos que habitan el paisaje de las urbes contemporáneas son el motivo de reflexión de Josefina Ludmer (2006) al considerar que la literatura actual, la que se apropia de los espacios del presente para ficcionalizarlos, entraña en sí una cualidad de realidad que la desestabiliza como tipo de discurso, a tal punto que, ya no importa si se trata de literatura o no, lo que leemosⁱⁱ proponiendo una desestabilización del método de lectura y análisis de la literatura, para en cambio, radicalizar el paradigma teórico-metodológico a partir de esta afirmación: “estas escrituras no admiten ya lecturas literarias” (2006:1). Y si bien, estas escrituras del presente asumen formas y convenciones vinculadas a la literatura (en cuanto a edición, a clasificación dentro de algún género literario, en cuanto a la perduración de categorías como autor, lector, sentido) quedan fuera de ella, al exiliarse de sí y salirse del terreno de la literatura por la apropiación realista de los espacios. Estas escrituras del final del proyecto moderno de autonomía literaria serían las denominadas *literaturas postautónomas*, cuya condición básica de funcionamiento es la de “ser prácticas territoriales de lo cotidiano”. La ghetificación del acontecimiento espacial del hoy es para Ludmer, la “isla urbana”. El régimen urbano (que es lo social y la encarnación nacional de lo global) contiene en su interior otros tipos de formas, áreas, emplazamientos en términos de Foucault, es decir, islas con límites precisos: “Un territorio físico pero también un yo o una institución: la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos” (2004:105). Los límites o cesuras identifican a la isla como *zona exterior / interior*, como territorio adentro de la ciudad (por ende de la sociedad) y a la vez afuera: el territorio se coloca en la división misma. La isla constituye una

comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, villeros, inmigrantes, rubios, monstruos o freaks, okupas. Están afuera y adentro al mismo tiempo: *afuera de la sociedad, en la isla y a la vez adentro de la ciudad que es lo social*. (2004:105). El régimen de significación de la isla urbana es la contaminación o la mezcla y también lo ambivalente en cuanto a las posiciones políticas o ideológicas en el sentido clásico institucional, nacional-estatal, social, de clase. Si como afirma Ludmer la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir, la literatura ya no es manifestación ni de identidad nacional ni de identidad territorial. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas. De esta manera, estas categorías superponen, hacen fusiones y sincronizan lo económico, cultural, social y político, nacional o global, en ellas se puede leer lo antes separado corroyendo todas las esferas y las autonomías, incluida la de la literatura. (Ludmer: 2004:108.)

Para ir concluyendo, en esta oportunidad dejamos de lado el análisis concreto de los textos literarios que motivaron el diseño de este recorrido teórico en el que confluyen variadas posiciones disciplinares (la teoría literaria, la antropología, la filosofía y la sociología) y que dan cuenta de cómo el espacio ficcional de la literatura argentina del presente muestra –en el sentido de mostración como re-presentación– la cartografía territorial actual superando las cuestiones de su funcionamiento metafórico o abandonando un uso exclusivo de régimen simbólico para consolidar una nueva forma de realismo.

BIBLIOGRAFÍA

Antelo, Raúl (2008) *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo.

----- (2009) “Linde, límite, liminare” Conferencia inaugural del I Coloquio Internacional del Programa La literatura y sus lindes en América Latina, Florianópolis, Brasil en Antelo, Raul, Arpes, Marcela, Gerbaudo, Analía, Vallejos

Oscar (2009) (Eds) *Lindes, límites: literatura(s)*. (Santa Fe: UNL-UNPA-UFSC. ISBN 978- 987-657- 217-0. 318 páginas)

----- (1999) *Leituras do ciclo*, Florianópolis, ABRALIC.

Antelo, R y Barros Camargo, M (2007) *Pós-Crítica*, Florianópolis, Letras Contemporáneas.

Augé, Marc (2002). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedi-sa.

----- (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.

----- (1998a). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*. Barcelona: Ge-disa.

----- (1998b). *Los no lugares, espacio del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

De Certeau, Michel (1999). “Sistema de sentido, lo escrito y lo oral” y “Escrituras freudianas” en *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1998). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Nueva Era.

Foucault, M. [1966] (2008) “Le eterotopie”, publicada en Foucault, M. (2008) *Utopie, Eterotopie*, Cronopio, Napoli, pp. 9- 28.

----- [1967] (1984) “De los espacios otros” (“Des espaces autres”, Conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales el 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre de 1984. Traducción: P. Blitstein y T. Lima en http://www.bazaramericano.com/arquitectura/foucault/espacios_foucault.asp.htm).

----- [2004] (2006) *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Kristeva, Julia (1988). *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona: Plaza & Janes Editores.

Kozac, Claudia (comp) (2006) *Deslindes. Ensayos sobre literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Ludmer, Josefina (comp.)(1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo.

----- (2006) *Literaturas postautónomas*, Yale University.

----- “Territorios del presente en la isla urbana” en *Revista Confines*, nº 15, diciembre de 2004, páginas 103 -110.

Mauss, Marcel (1991). *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos.

Ortiz, Renato (1998). *Otro territorio: Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.

----- (2000). *O próximo e o distante, Japão e modernidade-mundo*, San Pablo: Brasiliense.

----- (2004) *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes.

Virilio, Paul (1997) *Un paisaje de acontecimientos*, Buenos Aires, Paidós.

NOTAS

¹ “Diseminada no solamente a causa de la diversificación de los ambientes sociales, sino sobre todo a causa de una creciente heterogeneidad entre las “referencias” que autorizan: la excomunión de las “divinidades” territoriales, el desafecto de los lugares imbuidos por el espíritu de los relatos y la extensión de áreas neutras, carentes de legitimidad, han marcado la fuga y el despedazamiento de las narraciones organizadoras de frontera y de apropiación. Miniaturizada porque la tecnocratización socioeconómica vuelve a llevar a la unidad familiar o individual el juego del fas o del nefas con la multiplicación de “historias de familia”, “historias de vida” o de todas las narraciones psicoanalíticas. Polivalente porque la mezcla de tantos microrrelatos les asigna funciones que se desvían al capricho de los grupos donde circulan. Estos fragmentos ocultos articulan sin saberlo la historia “biográfica” de la cual fundan el espacio” (136-37).

² Al dedicarse a pensar los territorios del presente Josefina Ludmer nos reenvía a novelas y proyectos artísticos contemporáneos que transcurren en zonas o espacios muy reconocibles: “pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires: por ejemplo, el bajo Flores de los inmigrantes bolivianos [peruanos y coreanos] de Bolivia construcciones de Bruno Morales [seudónimo de Sergio Di Nucci, Buenos Aires, Sudamericana, 2007], y también el de La villa de César Aira [Buenos Aires, Emecé, 2001], el Monserrat de Daniel Link [BsAs, Mansalva, 2006], el Boedo de Fabián Casas en Ocio [Buenos Aires : Santiago Arcos, 2006], el zoológico de María Sonia Cristoff en Desubicados [Sudamericana, 2006], y en su compilación Idea crónica [Beatriz Viterbo, 2006]. Pienso también en las puestas del proyecto Biodrama de Vivi Tellas, y en cierto arte. Así como muchas veces se identifica “la gente” en los medios [Rosita de Boedo, Martín de Palermo], en estos textos los sujetos se definen por su pertenencia a ciertos territorios”. (Ludmer, 2007:1)

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

**NARRATIVAS AUDIOVISUALES EN LA ESCENA DEL AULA. DISEÑO
DEL TRAYECTO INVESTIGATIVO Y RESULTADOS DEL
RELEVAMIENTO EN INSTANCIAS DE CLASE**

Daniel Gastaldello

dgastaldello@unl.edu.ar

Proyecto de investigación: *De signos y sentidos: investigaciones narrativas
aplicadas* - Trayecto específico: *Narrativas audiovisuales en la escena del aula.*

Director: Carlos Caudana

Facultad de Humanidades y Ciencias – UNL

Palabras clave

Semiótica audiovisual – didáctica específica – configuración didáctica –
configuración discursiva industrial – perspectivas narratológicas.

Resumen

La problemática que abordó este trayecto fue la articulación del texto audiovisual con los contenidos disciplinares que circulan en las prácticas de enseñanza. Este trayecto implicó el pasaje por sub-procesos de investigación específicos: (i) revisión de las nociones que los modelos de la teoría semiótica diseñan para el texto audiovisual (Metz: 1968, 1971, 1973, 1977); (ii) investigación de las estrategias, propias de las narrativas audiovisuales, que se recuperan de las narrativas que circulan en el aula; (iii) explicitación de las relaciones entre el texto audiovisual y el texto lingüístico en la modalización curricular; (iv) definición teórica del conocimiento disciplinar que circula en el aula (desde aportes de la pedagogía) y el conocimiento artístico del film (desde los modelos de la semiótica); (v) reconocimiento y sistematización de las gramáticas de producción de la industria cinematográfica (Verón, 1987) y sus impactos en las configuraciones didácticas (Litwin, 1997) y (vi) relevamiento de

los usos concretos y los presupuestos que sostienen estas prácticas en las que el texto audiovisual se inscribe en el contexto del aula.

Sobre esta programación se propuso inicialmente el dispositivo “imágenes mentales” (Perkins, 1992) / “programas narrativos” (Greimas, 1976), como nociones que focalizan en las narrativas que circulan en el aula. Luego del estudio de 100 casos, la conclusión que acerca esta investigación es que en el ámbito educativo, el cine es leído en función del discurso de la industria, proponiendo un isomorfismo absoluto de la materialidad audiovisual cuando en realidad opera un isomorfismo parcial respecto del conocimiento científico.

* * *

1. Diseño de la investigación

Esta investigación se formuló y desarrolló a partir de una pregunta sencilla: ¿qué hacen los docentes con los textos audiovisuales en sus aulas? Lejos del interés por evaluar o juzgar la compleja práctica de la enseñanza de los colegas (atravesada por una multiplicidad de factores materiales y prescripciones históricas), esta investigación se propuso un sondeo hacia la propia praxis. Se formuló con un espíritu “de laboratorio”, por saber cómo resuelven otros docentes del país esa brecha de competencias en la que los estudiantes, supuestamente, les llevan alguna ventaja, en especial es estos últimos años, en pleno auge de la incorporación de NTIC a las prácticas de enseñanza.

Dimos con algunos aspectos notables que queremos socializar en esta comunicación. Uno de ellos consiste en que, pese a exhaustivos desarrollos (desde los inicios del siglo XX) sobre el cine y las artes audiovisuales por una parte, y de prolíficas investigaciones en didáctica por otra, en la praxis concreta de la docencia en Argentina (al menos en los casos relevados) nos encontramos a medio camino entre el cine como ejemplo de un contenido disciplinar y la clase como

relato analítico de contenidos aislados del contexto. Esta conjetura se sostiene en una serie de entrevistas (y sus conclusiones) sobre una problemática transversal de la instrumentalización del cine en el aula de la institución media. Aprovechando la red de docentes que estudian en la modalidad a distancia de la UNL arribamos a conclusiones sobre cómo el cine no comporta un conocimiento y, sobre este supuesto, se desarrollan estrategias de reproducción de contenidos disciplinares, donde el cine ingresa como ejemplo verificador de otro conocimiento ya definido en la decisión curricular. Sobre esta idea básica y general, se propuso como hipótesis de trabajo que la estructura narrativa de la clase se subsume a la estructura narrativa de textos lingüísticos legitimados institucionalmente, donde la construcción formal del audiovisual es desjerarquizada como portadora de conocimiento. Sobre el final de la investigación notamos que esa desjerarquización proviene, paradójicamente, de la misma industria cinematográfica.

Desde esta situación problemática previa, se planteó la necesidad de aportar instrumentos desde el campo de estudios semióticos, dado que a lo largo de su historia fue generando modelos para operativizar lecturas específicas sobre lo formal. Sobre este conocimiento, esta investigación pretende aportar, desde el campo de los estudios semióticos al área de los estudios en didáctica, propuestas que hagan viable la instrumentalización del cine en tanto que producción formal de conocimiento, donde la estructura narrativa del audiovisual pueda ser explorada y explotada en función del aprendizaje de contenidos.

Luego de varias redefiniciones, la hipótesis que finalmente terminó por responder a la pregunta inicial de esta investigación es que en el ámbito educativo, el cine es leído en función del discurso de la industria, proponiendo un isomorfismo absoluto de la materialidad audiovisual, cuando en realidad opera un isomorfismo parcial respecto del conocimiento científico. En este sentido, esta hipótesis final abre la posibilidad de acercar aportes de la semiótica para delimitar el conocimiento como sistema de praxis semánticas, independientemente de la materia signifiante en que se organice. Sobre esta base generamos varias

propuestas, de las cuales este trabajo menciona, por cuestiones de espacio, sólo tres: *contextualización de la forma, recomposición de lo alosemiótico y agramaticalidad en el nivel de la anécdota*.

Las investigaciones relevadas hasta el momento sugieren que los desarrollos en el campo de los estudios semióticos no han ensayado transferencias a la práctica educativa de aquello que compete al estudio formal de un objeto audiovisual. A su vez, observamos que las reflexiones desde la didáctica que toman en cuenta al audiovisual como material de estudio, no operativizan los aportes de los estudios semióticos, sino los de la historia, y en casos aislados los de la estética, la lingüística e incluso la teoría literaria. El abordaje del cine como texto, con una maquinaria significativa compleja, es reemplazado por una perspectiva intuitiva, y en algunos casos por un enfoque mayormente transpuesto de la crítica cinematográfica, ambos sin ningún modelo teórico de base o rigurosidad sistemática estable. Las propuestas didácticas que abordan el cine en el aula lo hacen para enseñar a hacer cine (propuestas de talleres) o bien para ilustrar otros contenidos (priorizando, como comentamos, *un contenido*).

Esta separación da cuenta de un hiato entre las teorías formales del texto cinematográfico y las teorías sobre el aprendizaje, distancia que sería necesario resolver, proponiendo instrumentos donde la forma de un texto se convierta en significativa. De esta manera, creemos, se podría conocer no sólo la configuración de un texto cinematográfico, sino además (en el mismo orden de jerarquía) la configuración de otros modos de producción textual (entre ellos, las arquitecturas del conocimiento científico).

2. El cine como objeto de la indagación científica

Sería redundante exponer aquí la historia de las teorías que se generaron sobre el cine. El desarrollo de un campo de investigación a lo largo de más de un siglo no puede hacerse en unos pocos párrafos sin desvirtuarlo. Sin embargo creemos necesario reseñar un punto de inflexión que nos pareció significativo, y que puede dar las claves para que se indague, a partir de este aporte y en forma

independiente, cómo leer las teorías cinematográficas que lograrían ser operativas para su práctica de enseñanza.

En sus inicios, el cine era entendido como un entretenimiento, y pronto se convertiría en una herramienta educativa y política. Recién a mediados del siglo XX se lo comenzaría a observar como un fenómeno con una densa y específica complejidad significativa. Existen desde entonces teorías cinematográficas que vieron en el trabajo con la forma un nuevo objeto de interés, por su potencial narrativo y por su imperceptibilidad en la instancia de consumo masivo. Creemos que esos aportes inauguraron una mirada más compleja sobre el cine, la cual puede ser prolífica como reserva teórica para un docente a los fines de incluirla en sus configuraciones didácticas.

En este trabajo no discutiremos las distancias entre lo que la semiótica específica (fílmica) propuso y propone sobre la ontología de lo audiovisual, y lo que las didácticas generales y específicas se apropian (o no) de esas propuestas teóricas. Sin embargo, este proyecto sí se documentó sobre esos planteos en su ejercicio exploratorio, recuperando algunos planteos que la semiótica específica postuló a lo largo de su configuración, incluso cuando constituía un conjunto errático de propuestas y miradas (lo que podríamos llamar una pre-semiología del lenguaje cinematográfico). En ese ejercicio de recuperación de lo que consideramos lo más interesante del campo, probamos observar cómo algunos problemas epistemológicos se hacen legibles en ciertas formulaciones, especialmente en ideas como la relativización de la función referencial del lenguaje, la propiedad constructiva del signo en lo cognoscitivo, y el enunciado como el área de productividad de conocimiento.

Lo que se observa en el fondo de esta escena es el problema de la relación signo – referente: su articulación ya resuelta en la teoría (el mundo como entidad inaccesible sin el lenguaje), en convivencia con la tensión que preexiste en ciertas prácticas de enseñanza (que presuponen la existencia de un real que el cine refleja en forma transparente). Este ejercicio fue operativo en tanto que nos permitió articular los antecedentes históricos y sus conjeturas, que se daban en el campo de

la práctica cinematográfica, con los problemas epistemológicos que se estaban discutiendo casi al mismo tiempo. A su vez, los documentos recorridos nos permitieron comprender algunas de las discusiones que se fueron desarrollando entre teóricos del cine, dado que muchas de sus diferencias consistían en modos de comprender el mismo objeto, o en los supuestos que se manejaban en ese momento y en ese clima de producción teórica. Así, la investigación capitalizó una conclusión de esos debates que se proyectó a la escena educativa contemporánea: los planteos teóricos sobre el cine pasaron progresivamente de una mirada referencial del cine a otra que lo comprende como un trabajo de lenguaje (es decir, objeto de estudio de la semiología). Ese recorrido no fue conocido en la escena educativa que, como dijimos, en sus modalizaciones didácticas continua actualizando el discurso de la industria cinematográfica, proponiendo un isomorfismo absoluto de la materialidad audiovisual cuando en realidad opera un isomorfismo parcial respecto del conocimiento científico.

3. Notas sobre el pasaje de la mimesis a la semiosis en algunas teorías sobre el cine

El paso de la concepción mimética del cine (como reflejo del mundo) a la idea de semiosis (como trabajo con el significante), se operó gracias a la emergencia de las preocupaciones sobre el lenguaje. Las primeras reflexiones sobre el cine carecieron del rigor metodológico que hoy le exigimos a un texto “científico” (sin por ello dejar de registrar ideas valiosas e intuiciones meritorias). Los primeros planteos (Gaudreault & Jost, 1990; Stam, 2001) no sistematizaron con rigurosidad las ideas respecto del cine, incluso desplegando normativas y generalidades sobre la deontología del cine y de sus reflexiones (idealista por un lado, sociológica por otro). Creemos que en esta búsqueda de una especificidad y de una perspectiva, se probó la construcción de una ontología del fenómeno cinematográfico y a la vez de una metodología: el cine como reflejo de la actitud creadora de un sujeto, o como expresión de una sociedad y testimonio histórico.

En ambos casos, el fenómeno cinematográfico se planteó como una continuidad de “otra cosa”, como síntoma o índice (en términos de Peirce).

Teniendo en cuenta que, a lo largo de su configuración como zona de indagación, la Semiótica se fue despojando de algunos de estos prolegómenos, consideramos que las especulaciones teóricas sobre el cine no sólo derivaron en el empleo de una nueva metodología para abordarlo, sino que también implicaron un cambio en la ontología del objeto estudiado: se comenzó a ver al cine como signo y como discurso, a entenderlo como escritura, y con ello a repensar el lugar del sujeto (y su naturaleza misma) en relación con lo textual. En este sentido, en la tarea de hipotetizar algo sobre la representación en el cine (Metz, 1968), está implícita la idea del cine como un hecho de lenguaje y no como la actualización completa y verdadera de un fenómeno.

Entendido así, el cine, en tanto que lenguaje, fue concebido primero por su propiedad denotativa o de iconología analógica (lo que muestra es lo que *es*) hasta llegar, progresivamente, a ser connotativo, autorreferencial y altamente codificado. Así el significante se convirtió en la categoría central de los estudios en el campo.

Las teorías sobre el cine que se desplegaron a lo largo del siglo, constituyen una parte importante de la producción de conocimientos especializados, y en su textualidad marcan un insumo de interés y una intelección sobre el fenómeno cinematográfico que puede ser útil para cualquier práctica que incorpore lo audiovisual como texto. Un docente no necesariamente debería manejarlas, pero su conocimiento, y en particular la reflexión sobre su diacronía, pueden ofrecer herramientas prolíficas para su trabajo en el aula, especialmente si se articulan con reflexiones provenientes de la didáctica. En lo que sigue, precisaremos el modo de abordaje a los casos de estudio, daremos cuenta del relevamiento desarrollado sobre esa base, y comentaremos posibles instrumentalizaciones deudoras de las teorías que se estudiaron en el transcurso del proyecto.

4. Notas sobre la indagación en las configuraciones didácticas específicas.

Depuración del problema.

Por cuestiones de espacio no desarrollaremos exhaustivamente el trabajo de reflexión previo a las entrevistas, sino que expondremos los principales postulados y sus conclusiones, a los fines de dejar constancia del complejo trabajo que antecedió al estudio de campo. En esa etapa, el trabajo se concentró en la revisión de los propios presupuestos, para luego diseñar un modelo de entrevistas y emprender la búsqueda de información. En este sentido, no se “usó” o “aplicó” la teoría etnográfica para ratificar un preconcepto sino que, por el contrario, la etnografía asistió y acompañó la mirada sobre el objeto (y los preconceptos sobre él) a los fines de cuestionar los métodos adoptados en el trayecto, exponer nuevas problemáticas y hacer legible lo inesperado. Lo que estudiamos no fue, a secas, un relato, sino *aquello que pudimos traducir* de ese relato.

Con estas y otras variables clarificadas, los instrumentos de la etnografía nos advirtieron sobre nuestro concreto objeto de estudio, lo que nos invitó a refinar el problema de la investigación: no estudiamos *las instrumentalizaciones del audiovisual en las aulas*, sino *los relatos de docentes que estudian en una red a distancia (lo que ya habla de inquietudes diferentes frente al conocimiento), que dan cuenta de ciertas instrumentalizaciones de ciertos audiovisuales, en casos específicos, inscriptos en medios educativos particulares*. Esto, que aparecería como una limitación para el acceso a la verdad detrás de los eventos, se propuso en cambio como un modo menos inocente de trazar lo que se ve, de escribir la propia lectura siendo consciente de que es una escritura tentativa.

Estos planteos de la etnografía dieron pistas para acercarse a las condiciones del otro, no para decir lo que se prejuzga verdadero sobre él y a lo que se accede, con poco rigor, en un primer “golpe de vista”. Estos instrumentos se presentaron, en cambio, prolíficos para narrar lo que se pudo ver y escuchó como relato, una vez que como investigadores nos hemos observado a nosotros mismos como sujetos de lenguaje.

Las hipótesis generadas posteriormente permitieron que, desde los estudios semióticos, proyectemos avances con este relevamiento explicando ciertos procesos de significación, transferencia de modelos acordes a las necesidades registradas, y propuestas concretas al ámbito educativo, que mencionaremos sobre el final de este trabajo.

5. Prácticas de enseñanza e inclusión del cine en las configuraciones didácticas (relevamiento 2009 – 2010).

Para la etapa siguiente del trayecto investigativo, se generó una encuesta online que se articularía con las entrevistas a los docentes. Con ese instrumento se recuperaron las principales preocupaciones referidas al relato de las instrumentalizaciones del audiovisual en la escena del aula, lo que nos permitió ampliar la mirada a otros casos y observar una población mayor y más distribuida (100 docentes de distintas partes del país, pertenecientes a instituciones de diversa índole y abocados al dictado de diferentes disciplinas en varios años del nivel medio). La consulta pretendía identificar variables del contexto escolar sobre el rol del texto cinematográfico en la configuración didáctica, las percepciones del docente sobre esta materialidad, y sus representaciones sobre las percepciones de los estudiantes y la institución misma¹.

Por cuestiones de espacio, no desarrollaremos en detalle los datos obtenidos de las encuestas y entrevistas, con las respectivas tablas de porcentajes y observaciones extraídas de la información cuantificable, sino que expondremos las conclusiones y los comentarios abstraídos de esos datos.

El primer aspecto significativo de la consulta es que, al menos en la población estudiada, los docentes que más trabajan con material cinematográfico, después de los profesores del área de estudios del lenguaje, son los provenientes de las ciencias exactas. En estos casos, los abordajes al texto cinematográfico que relataron los docentes entrevistados se organizan según dos funciones: como texto autónomo, como texto vinculado con otro texto lingüístico y como texto vinculado a otros temas y materialidades. Los docentes en ciencias exactas (en

este caso de matemática, física y química) encuentran en el audiovisual un instrumento de interés para su trabajo, de lo que se especula que el audiovisual no es materia de reflexión por su forma, sino que lo que puede estar sucediendo es que cobre relevancia desde sus contenidos. En uno de estos casos, se pone en escena al audiovisual como pieza de contenidos de utilidad condensados a los fines de la clase, trabajando con el supuesto de que el audiovisual (sea documental de divulgación científica o texto de contenido ficcional) se homogeneiza en su forma por ofrecer significantes operativos para los significados del curriculum. En los casos de las ciencias de comunicación, los films sólo tendrían una función cuando se instala su forma como tema de la clase, de acuerdo a la necesidad del caso a tratar (iluminación, montaje, guión...). En el último caso relevado, el curriculum focaliza en la construcción de mensajes (por ejemplo materias de turismo y publicidad), y allí audiovisual ya no es un instrumento de reflexión como en los casos anteriores, sino una herramienta de trabajo que se instala en una instancia de taller.

Vemos cómo la reflexión sobre la forma y el contenido son dimensiones igualmente significativas de diversos aprendizajes prescritos. La mayoría de los alumnos con los que se trabajan estas materialidades se inscriben en franjas de edad escolar típica, pero no es menor el porcentaje de estudiantes mayores de 18 años. En este sentido, se puede especular que el acceso al audiovisual no sólo es leído por el docente sobre determinada población adolescente (que se presupone atravesada por la cultura audiovisual), sino sobre cualquier sujeto que esté inserto en cualquier proceso de escolarización, independientemente de su nivel ocupado en el sistema educativo. Esto implica que los textos audiovisuales no son pensados, en la configuración didáctica, como apropiables por un grupo de estudiantes más jóvenes, sino como materiales de estudio para cualquier sujeto, del cual se supone una alfabetización audiovisual mínima. Esto pone en entredicho un presupuesto con la que iniciamos este trabajo: no necesariamente el estudiante es experto o maneja competencias audiovisuales que su docente

desconoce. Eso depende de otros múltiples factores que exceden la juventud del alumno u otros aspectos generacionales.

En cuanto a la regularidad de recurrencia al texto cinematográfico, la mayoría de los docentes lo recupera con poca frecuencia. Esto podría deberse, como es esperable, a la planificación de cada clase. Pero si se triangula este dato con otro ítem de las entrevistas, donde se relevó el papel de la institución, vemos que los recursos son escasos. En segundo lugar se ubica la otra mayoría, donde los docentes encuentran eco en la institución para llevar adelante sus implementaciones.

Finalmente nos enfrentamos, fuera de lo preconceptualizado, con un segundo grupo de datos significativos: pese a que los docentes hablan de esfuerzos personales e institucionales para instrumentalizar films en el aula, la mayoría de ellos piensa que se trata de un entretenimiento para sus estudiantes. Si bien clarifican que es un entretenimiento “que a veces puede enseñarles algo”, su relativización da cuenta de un descrédito constitutivo de la materialidad audiovisual. Según el 60% de los docentes entrevistados, el audiovisual puede cumplir una función en tanto formador de conocimiento, pero siempre desde el lugar del entretenimiento. El resto descubre otra polaridad: para la mayoría el audiovisual es fuente constitutiva de conocimiento, y al interior de este grupo, para una menor cantidad de docentes se trata de un material donde “posiblemente” circule un saber.

6. Aportes y conclusiones parciales

Estos datos, como se comentó al principio, no corroboran una realidad fáctica, sino que sistematizan fragmentos de una discursividad puesta en funcionamiento en algunas experiencias específicas de enseñanza. Dos variables quedan por poner a funcionar en la investigación: las condiciones de producción socioeconómicas en las que se inscribe la institución y las condiciones de reconocimiento de los estudiantes. Sobre eso que sí se estudió, y desde los aportes

de la Semiótica audiovisual y de la didáctica, podemos acercar algunas conclusiones.

Según lo relevado, en las prácticas sobrevive en mayor grado el preconceito del audiovisual como “reflejo”. Exceptuando las disciplinas que se abocan exclusivamente a instancias de taller, en el gesto de mirar y explotar los contenidos antes que la forma está implícita lo que podemos reconocer como la “mirada industrial” del texto cinematográfico. Antes que un problema, este tipo de abordaje da cuenta de un terreno aún bacante sobre los modos de lectura, que explicita en su ejercicio el requerimiento de modelos que triangulen semióticas específicas con aportes de la didáctica. Es necesario también reparar (y revisar) el segundo preconceito con el que se aborda el texto cinematográfico en el aula: su carácter de “entretenimiento”, da cuenta de cómo la espectacularización construida desde la industria es la única perspectiva ofrecida al docente y al estudiante. Otro dato importante a tener en cuenta es que la concepción del audiovisual como instrumento para configuraciones didácticas debe permitir trabajar con distintos rangos etéreos. Algo se ensaya a veces en las aulas cuando se recurre a productos de circulación masiva, generalmente con escasa aprobación por parte de la institución. Este tipo de objetos en la escena de la clase abren una discusión que no es nueva. Si bien por un lado permiten leer los textos del entorno con otra perspectiva, por otro lado refuerzan la marginalidad al omitir el acceso a diversos productos culturales que son desconocidos por el alumno y borran fragmentos de una memoria cultural más amplia y compleja. Proponer abordajes de textos no cotidianos para el estudiante demanda que se tomen decisiones dificultosas en este sentido. Para el caso de textos no pertenecientes al contexto inmediato, son necesarios ciertos esfuerzos del docente para documentarse, además de reconfiguraciones didácticas que observen no necesariamente los gustos (que en el caso del gusto masivo suele ser una construcción de mercado) sino aquello que los estudiantes no saben. Este audiovisual, en el marco de una propuesta de enseñanza pluralizada, posiblemente propondrá escenificar otros

saberes y lógicas de producción de sentido a sujetos de varias generaciones y con intereses disímiles.

Los docentes entrevistados expresaron que en cierta medida es necesario equipar físicamente a las instituciones, a lo que debemos agregar que también es necesario revisar las representaciones mismas sobre el equipamiento. Para esto es necesario trabajar con ellos y las autoridades sobre sus preconceptos respecto al rol del texto cinematográfico en las aulas, focalizando en que si bien no es una “nueva tecnología”, en la escena educativa y en contraste con el texto lingüístico, es leída como tal. Algo de preconcepto heredado de la industria está operando en esta intelección, pero posiblemente estemos ante ciertas inseguridades frente a un desconocimiento, donde una tecnología viene a relativizar y cuestionar un saber y una práctica del docente y de la institución.

Si bien lo cinematográfico es leído como un insumo necesario para la escena del aula, se requiere para ello un proyecto de alfabetización audiovisual que permita construir un distanciamiento de la mirada que ya porta el alumno (y que comparte con el docente) heredado, como dijimos, del discurso de la industria cinematográfica.

7. Instrumentos del campo de estudios semióticos para las configuraciones didácticas que incorporen la materialidad cinematográfica

En función de las teorías del cine generadas en el campo y de las condiciones actuales de intelección de lo cinematográfico en la enseñanza, este proyecto de investigación construyó algunos instrumentos que, se espera, permitan articular los aportes de teóricos con posibles puestas en práctica.

Por empezar creemos que es necesario explicitar un modo de lectura actual que puede ser revisado: el cine definido por lo que le es externo (“tal película representa tal objeto de la realidad”), y no por las marcas formales que le son propias, lo cual importa un problema ontológico (Odin, 1990). También puede recuperarse la idea de que el conocimiento es histórico, y por ende mutable y perfectible. Es lícito preguntarnos si, cuando situamos un conocimiento en un

programa de estudios y lo transferimos al aula, estamos también comentando que es una versión del mundo que puede cambiar, o lo exponemos como una verdad última y acabada que el cine comenta en forma transparente e ilustrativa. Sobre esta base, es necesario también preguntarse qué objeto del mundo refiere ese conocimiento, qué fenómeno, entidad o evento estamos haciendo circular. Y finalmente, qué sistemas de signos pueden dar cuenta de ese objeto de estudio, y si el lingüístico es la única versión con la que contamos para ello. Si luego de esta reflexión vemos en lo audiovisual, y en particular en el cine, un sistema posible, cabe preguntarse por su sentido: si ilustrará otro texto o será el texto artístico mismo el que implique un conocimiento, y cómo se hará esa transposición.

Atendiendo a estas reflexiones, los instrumentos que esta investigación propuso como posibles fueron: la inferencia de un sistema cultural a partir de la *contextualización de la forma*, la *recomposición de lo alosemiótico* y el análisis de la *agramaticalidad en el nivel de la anécdota*².

En síntesis, el cine puede ser objeto de estudio por su escritura misma, por sus operaciones textuales y por cómo construye (y no re-construye) una realidad. En este sentido, podemos observar al cine como equivalente al trabajo etnográfico: en la escritura del film (en el montaje) se muestra, antes que la realidad, *una* escritura de *una* lectura de *un* posible estado de cosas.

8. Consideraciones finales

Por lo apuntado en este trabajo, creemos que, pese a los aportes de diversas disciplinas y en especial de las que tienen a la enseñanza y al aprendizaje como objetos de sus reflexiones, en muchos ámbitos educativos prevalece aún un modo de conocer que simplifica las entidades de estudio. Los textos audiovisuales, incluyendo al cine, siguen siendo todavía monopolizados, por un lado por la crítica especializada y la industria (que los comenta sin sistema, atendiendo a eventualidades de su circulación como producto de consumo o de culto) y por otro lado por las disciplinas científicas (tanto las que lo tienen por objeto de estudio como las que no) y que lo abordan permanentemente pero sin

recontextualizarlo. Poco se ha desarrollado en materia de propuestas didácticas que permitan instrumentalizar al cine sin desjerarquizarlo. Los instrumentos y metodologías de abordaje son aún materia pendiente en la investigación educativa y en las prácticas de enseñanza. Las operaciones mentales que se espera que comiencen a funcionar ante un objeto de estudio pueden ser no discretas, y además explotadas de múltiples maneras ante un texto como el cinematográfico.

Por esto, el desafío actual consiste en abrir las posibilidades de construir conocimientos hacia la exploración de nuevas formas de leer, que de alguna manera demandan la revisión de marcos disciplinares vigentes y la apertura a las múltiples lecturas y formas de significar que están operando en el contexto. Estas herramientas, inevitablemente, deben ser incorporadas en breve al proceso educativo, a los efectos de procurar una actualización de la escuela con algún sentido, además de su articulación con el sistema cultural en la que se desenvuelve (Jackson, 2002).

Acaso la asignatura pendiente de nosotros como educadores, consista en reaprender a leer, en ver conocimientos en otros soportes, en realfabetizarnos. El texto cinematográfico no resuelve una clase, sino que demanda desarrollar instrumentos creativos para enriquecer las propuestas de enseñanza. Nos insta a ver y oír los textos audiovisuales que nos rodean, y antes que hacerlos decir lo reveladores que son o lo que dijo otro texto (o nuestra sospecha personal) nos piden hacerlos hablar, identificar qué quieren que digamos *con* ellos (y no *por* ellos).

Algunas de esas demandas son el reconocimiento de su cualidad de texto con propia especificidad, que enuncia y a la vez censura contenidos por alguna razón. Que muestra su vinculación con un contexto pero que a la vez es un artificio, un falso reflejo de ese mismo entorno. Una versión del mundo, una perspectiva que nos muestra algo que pudiéramos tal vez no haber visto. Un objeto familiar y a la vez extraño entre las cosas que nos rodean.

No debemos olvidar tampoco que el audiovisual es un dispositivo social de alcance masivo, donde se construyen los tópicos de interés para la población de

todo el mundo, donde se instalan sus mitos y olvidos, sus héroes y enemigos, sus territorios y aspiraciones. No cuestionar los mecanismos de su construcción es pasar por alto un tema central en la agenda educativa que nos corresponde abordar en un país con notables deudas culturales.

Dijimos que es necesario realfabetizarnos: ante el cine (u otro texto audiovisual como el documental, la publicidad, incluso los programas más populares de la TV, de alto presupuesto y dudosa calidad) no podemos leer la misma superficie que nuestros estudiantes. Ee en esa deficiencia estamos enseñando que no hay nada para descubrir en los textos audiovisuales que nos rodean. Todos ellos, desde los reality shows hasta los films de culto, pasando por los noticieros y las publicidades, desde la forma misma nos están documentando. Expresan, sin que lo advirtamos, los años y circunstancias en que actualmente vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

Gaudreault, A. – Jost, F. (1990): *Le récit cinématographique*. Barcelona, Paidós: 1995.

Greimas, A. (1976): *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona, Paidós: 1983.

Jackson, P. (2002): “Sobre el lugar de la narrativa en la enseñanza” en McEwan, H. – Egan, K. (comp.) *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Buenos Aires, Amorrortu.

Litwin, E. (1997): *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior*. Buenos Aires, Paidós.

Lotman, I. (1996): “Acerca de la Semiósfera” en *La Semiosfera, I*. Madrid, Cátedra: 2007

_____ (2000): “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura” en *La Semiosfera III*. Madrid: Cátedra: 2007

Metz, C. (1968): “Remarques pour une phénoménologie du narratif” en *Essais sur la signification au cinéma*. París, Méridiens Klincksieck: 1999.

Odin, R. (1990): *Cinéma et production de sens*. Paris, Armand Colin.

Perkins, D. (1992): *La escuela inteligente*. Barcelona, Gedisa: 1997.

Stam, R. (2001): “Cine y teoría cinematográfica: los inicios”, “Los teóricos soviéticos del montaje” y “La teoría en los primeros años del cine mudo” en *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós.

Verón, E. (1987): *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

NOTAS

¹ No se incluyó la consulta por las condiciones de producción socioeconómicas en las que se inscribe la institución, pero sería útil estudiarlas en un proyecto posterior a los fines de operar un mejor recorte del contexto en el que se trabaja y para el cual se planifica. La brevedad (y limitaciones) de la encuesta se debió a que, por un lado, se estaba probando el modelo proyectado a una consulta no tan masiva, y por otro lado a que se presuponía que el docente no disponía de tiempo físico para destinarle a esta consulta (que podía no serle significativa por las condiciones de la experiencia). Por estos motivos se optó por una encuesta breve, que pueda ser respondida en poco tiempo, focalizando en problemas concretos e identificables. Del mismo modo, la población recortada en 100 entrevistados se debe a las limitaciones de uso gratuito de la herramienta informática empleada para la consulta.

² Procedimientos que se detallan en las publicaciones de la revista *De Signos y Sentidos* / 12. Santa Fe: Ediciones UNL. 2011.

LA INTIMIDAD ESPECTACULAR DE LOS INFAMES

Sebastián Matías Gastaldi

sebastiangastaldi@gmail.com

Proyecto de investigación: “Discurso social. Lo visible y lo enunciable. Tiempo y espacio en las políticas identitarias”

Directora: Dra. María Teresa Dalmaso

Co-director: Lic. Norma Fatała

CEA – UNC

Palabras Clave

Intimidad – espectáculo – discurso social – infame

Resumen

El presente trabajo pretende abordar una zona específica del discurso social contemporáneo. En este sentido, analizamos, desde un signo que consideramos como hegemónico hoy en la discursividad social, la intimidad espectacular en la escena mediática. Para ello, tomaremos como fuente de análisis el caso mediático Nora Dalmaso.

* * *

Lo real, lo íntimo y el espectáculo

Partimos de la hipótesis que sostiene que en las sociedades contemporáneas, mediatizadas, existe la necesidad, la avidez, el ansia por “lo real”. Esta hipótesis encuentra sus argumentos en múltiples investigaciones actuales. Para nuestro propósito retomaremos sintéticamente dos trabajos que contribuyen a fundamentar esta idea. El primero de ellos se refiere al “reality

show”.

Fernando Andacht, al analizar este fenómeno televisivo extrae conclusiones de sumo interés. Es innegable el hecho de que la escena mediática de nuestros días esta dominada, con diversos estilos y matices, por el show realista. En este sentido, Andacht concentra sus observaciones en el programa televisivo de éxito mundial “Big Brother” y plantea a partir de ello que “Este extraño maridaje entre ciencia social y mirada televisual del nuevo milenio nos revela algo fundamental sobre el impacto del programa: la búsqueda interminable y diversa de lo real, así en la ciencia como en la vida (cotidiana)” (Andacht, F. 2003:18).

Ahora bien, ¿qué es aquello que caracteriza este tipo de discurso masivo, producto audiovisual que circula socialmente?: Evidencia la convivencia de lo falso explícito, es decir, se trata de una producción televisiva, de un elaborado espectáculo de entretenimiento pero que manifiesta a su vez la irrupción de lo real, que se nos enfrenta, choca contra nosotros y logra de alguna manera captar nuestra atención aunque no lo deseemos. Ese es el poder, en términos de C. S. Peirce, de los signos indiciales y Big Brother está cargado de ellos “... el formato es un vehículo de lo real, concebido como la intrusión de lo inesperado, el shock de la reacción (...), casi en el mismo tiempo del telespectador. La colisión define el encuentro del ser humano con lo real que, por definición, es lo que se nos opone o resiste” (Andacht, F. 2003:28).

Lo que este programa exhibe es la interacción de 'sujetos comunes' (con esto me refiero a que los individuos que participan de este “juego” televisivo no pertenecen con anterioridad al mundo audiovisual, forman parte de una selección a partir de un casting multitudinario), sujetos que 'prestan' sus cuerpos, sus vidas, sus intimidades para ser consumidas por millones de televidentes las 24 horas al día, día tras día.

El segundo trabajo que me interesa recuperar y que se articula evidentemente con el anterior es el de Paula Sibilia. Ella, a partir de su libro *La intimidad como espectáculo*, evidencia como un signo de época la exposición de lo íntimo y las diferentes formas en que el “yo” transita desde el anonimato hacia

el espacio público. Para ello, hace referencia al boom tanto de los realitys y talk shows como a la emergencia masiva de los blogs, fotologs, facebook, etc., atendiendo a sus consecuencias en las subjetividades contemporáneas. Considero que, más allá de describir exhaustivamente los fenómenos mediáticos señalados, el trabajo de Sibilia se destaca en la articulación que realiza entre el fenómeno contemporáneo de la visibilidad subjetiva y los desarrollos teóricos de Guy Debord plasmados en la *Sociedad del espectáculo*. En ese retorno y actualización del pensamiento de Debord, Sibilia explica la importancia hoy de los planteos del situacionista francés: “Por eso son tan valiosas sus observaciones acerca de las relaciones que se mercantilizan al ser mediadas por imágenes; así como el pasaje del *ser* al *tener*, y desde este último al *parecer*, deslizamientos que acompañan el ascenso de un tipo de subjetividad espectacularizada. El triunfo de un modo de vida enteramente basado en las apariencias, y la transformación de todo en una mercancía” (Sibilia, P; 2008:304-305)

Son estas investigaciones y desarrollos citados, sumados a aquellos trabajos teóricos metodológicos que evidencian un retorno y un renovado interés sobre lo biográfico (pienso en los trabajos de la Leonor Arfuch), los que trazan el contorno de nuestra perspectiva; son estos contemporáneos signos emergentes, es decir tanto esa avidez por lo real (un *index appel* como diría Andacht) y el fenómeno de lo íntimo en el escenario de lo público, los que parecen amoldarse armónicamente.

Un paréntesis: los mineros atrapados

Abriendo un pequeño paréntesis, es pertinente hasta lo ahora dicho detenerse en el caso de los mineros atrapados en Chile. Se puede pensar, y hasta quizás exagerar, en que fue tan importante luego de saber que todos los mineros seguían con vida, analizar la manera de proporcionarles agua y comida como el de insertar cámaras de vídeo que los capten en vivo en ese lugar. Algo que en principio pudo tener un fin médico (observar cómo se encontraban físicamente los mineros) pero que con el transcurrir de los días se fue transformando en

espectáculo mediático.

¿No estaban dadas las condiciones aquí para convertirse éste en el más perfecto de los realitys?: No existía la posibilidad de que productores televisivos marcaran las pautas del desarrollo de los acontecimientos, los sujetos involucrados se encontraban en una situación límite, tensionante, había una convivencia forzada, diaria y por un período incierto. Ahora bien, en un momento, luego de varias semanas de encierro y de la cámara tomando registro de su cotidianeidad, los mismos mineros dejaron de grabarse y decidieron que sólo utilizarían las cámaras para mostrar como avanzaban las excavaciones. Lo decidieron, y así lo explicitaron, porque temían que esto se convirtiera en un show. Y en eso mismo se transformó finalmente. Lo evidencia explícitamente la construcción mediática del rescate final. Toda una escena que se ajustaba al ojo de la cámara. Un presidente, con un discurso preparado, que recibía uno a uno a los mineros que salían de la mina. Mineros que salían tal cual participantes de gran hermano, dando su visión del encierro, etc.

Eran esas imágenes de lo real, aquello del orden de lo indicial siguiendo a Peirce, es decir sujetos que evidenciaban físicamente con sus cuerpos la experiencia del encierro, pero cubiertas con el manto espectacular insertas en un orden simbólico. Imágenes que circulaban mundialmente de manera casi instantánea (canales televisivos de todo el mundo seguían con una transmisión en vivo el desenlace), que terminan visibilizando el interés, la avidez y la fascinación social por instancia de lo real y lo espectacular.

El caso Nora Dalmasso

Ahora bien, volviendo, si pensamos en la propuesta de análisis desarrollada por Marc Angenot es interesante observar y pensar cómo abordar analíticamente esta zona específica del discurso social. Es decir, la intimidad espectacularizada es la resultante de un conjunto de prácticas significantes que la determinan como aceptable y legitimada en el discurso de época. Prácticas que nos permiten reconstituir las reglas generales de lo decible y consecuentemente de

aquello que se invisibiliza en el discurso social.

Tomaremos como ejemplo para fundamentar nuestra perspectiva el resonante caso de Nora Dalmasso¹ en la prensa gráfica Argentina. A diferencia de las investigaciones citadas al inicio, la intimidad espectacularizada tanto de Nora Dalmasso como la de su entorno familiar no surge de un acto intencional de mostrarse, de ser visto, si bien recorre el tránsito desde el anonimato hacia el espacio público. El crimen por sí mismo, que supone una posterior visibilidad mediática, no es razón suficiente para desencadenar una concentración de miradas masiva. Sí al conformarse dentro de la discursividad hegemónica.

El asesinato de Nora Dalmasso reúne en el mismo acontecimiento múltiples dimensiones que contribuyen a su difusión espectacularizable y escandalosa. La intimidad de Nora Dalmasso se hará visible en y por los medios. A partir de allí se construirán relatos, micronarrativas en torno a su vida, se buscarán las causas de su muerte en relación a su pasado, su vida como mujer de clase media-alta (es asesinada en su casa del Country Villa Golf). Los sospechosos de provocar su muerte tranquilamente podrían encajar en la estructura de algún cuento policial negro (desde su familia cercana -hijo, esposo y suegro-, pasando por un albañil que trabajaba en su casa, hasta altos funcionarios provinciales)

La vida de Nora Dalmasso, su intimidad, se “ilumina” desde el ojo mediático, construyéndose como una mujer de un pasado “moralmente dudoso”. La producción de sentido que comienza a cargarse significativamente y que entra en la circulación mediática dan cuenta de una mujer de encantos, seductora..,

Quienes la vieron dicen que lucía espléndida: los ojos azules
chispeantes, el maquillaje exacto y la ropa elegida para destacar
su figura de gimnasio

una mujer liberal, de muchos amantes, de “fiestas”

...noche de brujas...,

...‘viernes de solteras’...

...tal vez sola, tal vez acompañada...

... Hoy los principales sospechosos son cuatro (...) pronto se harán pericias para saber quién dejó a Nora abandonada en su cama²

Las fiestas privadas que organizaban los hombres y las mujeres, cada uno por su lado.³

Una mujer que es asociada, en el desenlace de su muerte, con los juegos sexuales,

...en un posible jugueteo erótico...

...letal epílogo de un peligroso juego sexual..⁴

Incluso la vinculación del hijo a partir de su orientación sexual como principal sospechoso y con el cual Nora Dalmasso habría tenido una relación antes de ser estrangulada, da cuenta de lo morboso del caso

... La lógica del crimen y el abuso sexual. El factor gay y el conflicto de clases sociales.

... Los lazos de sangre y muerte.⁵

Retomando a Angenot, si la intimidad visibilizada y espectacularizada en los medios se configura como una zona específica del discurso hegemónico de época, evidenciar como se manifiestan los componentes de la hegemonía discursiva nos permitirá, a nuestro criterio, reconstruir una zona de la discursividad social con fuerte impacto en el discurso contemporáneo en su conjunto. La hegemonía impone temas y estrategias cognitivas pero también margina la emergencia de otros.

Plantea entonces Angenot que la hegemonía puede “(...) abordarse como una norma pragmática, definiendo en su centro un enunciador legítimo que se arroga el derecho de hablar de 'alteridades' determinadas respecto a el...”. Será entonces el discurso del saber el que ocupe un lugar privilegiado en este caso. La palabra legitimada en la prensa gráfica para explicar la relación entre “ser gay” (el *factor gay* titula la Revista Noticias) y tener 'tendencias' a tener relaciones

sexuales con su madre primero y luego asesinarla será ampliamente reforzada con notas, entrevistas y artículos completos a psiquiatras, psicólogos, sexólogos clínicos, etc. Se escribirá sobre perversiones, parafilia. Etc. Cito el final de una nota escrita por el Psiquiatra Alberto Roffé en Noticias

“Será importante en estos tiempos posmodernos preguntarnos los adultos acerca de qué valores estamos sosteniendo, qué carencias afectivas dejamos como impronta en nuestros hijos para que la sexualidad de ellos y de nosotros se esté convirtiendo en lugares siniestros”.⁶

La sexualidad, quizás uno de los últimos refugios de la intimidad, la elección sexual de la hija de Nora es expuesta, se explota, pasa a ser una causa probable de crimen.

Se presenta una situación interesante al momento de describir, en la configuración de los discursos sociales concernientes a este caso, la presencia de aquellos objetos temáticos marcados por las formas de lo sagrado y lo intocable, es decir los fetiches y tabúes. Si pensamos en un fetiche que funciona eficazmente en la discursividad social es aquél que sacraliza la conformación de una familia tipo (lo vemos en las publicidades, en la series televisivas, etc. Sobre todo en las publicidades: Padres que trabajan, madres amas de casas que cocinan y cuidan a sus hijos de las “peligrosas bacterias” que nos invaden cotidianamente, hijos felices que van a la escuela y beben su yogur energizante para ser mejores y más sanos de aquello que no lo beben, etc.)

Observamos entonces aquí que la familia Dalmasso parece responder perfectamente al estereotipo de familia ideal: El padre, respetado médico de la ciudad, una madre dedicada a sus hijos y al cuidado de sí, un hijo varón universitario, una hija mujer estudiando en el exterior...

Pero todo ello se desmorona en un abrir y cerrar de ojos. Ese espacio central y hegemónico, ese lugar legitimado socialmente que ocupa discursivamente un modelo tipo de familia expulsa ahora hacia los márgenes a la familia Dalmasso. El padre, Marcelo Macarrón, continúa siendo médico pero

además de ser un sospechoso más del crimen lo que proliferará en los medios y se instalará en un rumor discursivo como ‘verdad’ es la figura de un hombre frío que no siente dolor por la muerte de su esposa. A los dos días de ser encontrado el cuerpo de Nora Dalmasso, Macarrón, con su hijo al lado, brinda una conferencia de prensa ante muchísimos medios, inclusive los más importantes a nivel nacional, en la que se lo observa relajado, apacible, pero cometiendo un número excesivo de actos fallidos. Esa será una marca difícil de quitar. El “respetado Doctor” es ahora el hombre que *parece que no amaba a su esposa*, es el hombre que *sólo estaba con ella por su dinero*, es el hombre que *hace tiempo ya se encontraba separado informalmente de su esposa*, es el hombre sospechoso de *matar a su esposa* por encargo ante las dificultades económicas que atravesaba.

Otro componente muy interesante para abordar es el dominante de pathos. Es decir aquellos temperamentos, emociones, estados de ánimo que se manifiestan colectivamente configurando discursivamente un tiempo y espacio determinado. Entonces, pensando en la espectacularización que adquiere el caso, muchos medios, sino todos, tematizaran “la guerra de las clases sociales en Río Cuarto”. Cito un fragmento de una nota periodística:

“En esta ciudad próspera, en donde como suele pasar hay gente mucho más próspera que otra, los sectores menos pudientes encontraron en este crimen una excusa para exponer sus odios y celos frente a los sectores altos de la ciudad. En este contexto, la imputación al hijo de Dalmasso es tomada casi como una confirmación de que 'los ricos también matan' . 'y ahora debe ir preso' gritaba una señora mayor”.⁷

La indignación de muchos ciudadanos se hace notar en una marcha considerablemente masiva de vecinos autoconvocados a raíz de la detención de un albañil pintor (apodado luego como 'el perejil') que trabajaba en la casa de los Dalmasso, acusado en su momento como principal sospechoso del asesinato de Norita. El pintor es liberado inmediatamente luego de la marcha de los vecinos que no sólo reclaman su libertad sino también el encarcelamiento de Facundo Macarrón

Y se suman ingredientes a esta 'guerra de clases'. Ante la acusación ya formalizada en la justicia pero sin la detención de Facundo Dalmasso, cito “(...) *los presos en el Instituto Penal de Río Cuarto se amotinarían para manifestarse en contra de los privilegios en el tratamiento judicial*”⁸

Lo que se manifiesta en este acontecimiento es indignación, es descreimiento en el accionar de la justicia.. “*el pueblo de río IV sale a la calle a defender al perejil de esa justicia para los ricos*”.⁹

Consideraciones finales

Nos hemos concentrado en este escueto análisis en torno al caso Nora Dalmasso, en aquello que circuló en la prensa gráfica argentina. Es pertinente ahora retomar una breve cita de Angenot: “La cosa impresa misma es un instrumento de legitimación en un tiempo en el que los espíritus simples creen sin reservas en ‘lo que está escrito en el diario’. El poder legitimador del discurso social es también la resultante de una infinidad de macropoderes, de ‘arbitrarios’ formales y temáticos” (Angenot, M; 2010:66).

Una de las tendencias que se inscribe en las reglas predominantes de la hegemonía discursiva tiene que ver con que el discurso social produce una interpretación, confiere un sentido aglomerando y cohesionando esa masa discursiva, esas micro narrativas que circulan en la sociedad. ¿Y qué es aquello que se visibiliza en el discurso social a partir del asesinato de Nora Dalmasso?

Se expone, en primer lugar, al ojo público la vida una mujer asesinada y de todo su entorno. Su intimidad como la de sus familiares y sospechosos del crimen ingresan en una matriz discursiva que podríamos definir como espectacular.

Tal como lo señalábamos al inicio de este trabajo, sosteniéndonos en dos pilares que a nuestro criterio son signos que enmarcan nuestra contemporaneidad, podemos inferir la eficacia mediática de este caso y de aquellos que responden a esta misma lógica. Observamos entonces como confluyen, por un lado, una intimidad que es expuesta en la multiplicidad de relatos que nos hablarán de ella, que irá tomando forma en su espectacularidad a medida que el acontecimiento se

construya como un escándalo mediático y en el que el periodismo gráfico, en el cruce mismo de géneros discursivos como estrategia estilística, desarrolle el caso día a día en entregas seriales del tipo folletinesco, adquiriendo en sus enunciados características que se asemejan a la novela policial negra.

Por el otro lado, la avidez por lo real, por acceder a esos signos indiciales se evidencia en el interés que suscitan estos acontecimientos en la sociedad. Los diarios, las radios y la televisión inundan de textos en su programación cotidiana a partir de estos sucesos. Y no se trata de pensar a los medios como aquellos que imponen, unidireccionalmente, los temas sobre los que la sociedad hablará. En este sentido, y consonancia con Andacht, preferimos la idea que postula el funcionamiento de los medios como una caja de resonancia de aquellos signos que circulan en la semiosis social en un espacio y tiempo determinado.

En los relatos, en las micronarrativas, en los procesos discursivos que emergen a partir del acontecimiento nodal se pone en movimiento toda una red de sentidos sociales que el discurso periodístico visibiliza. La identidad narrativa –P. Ricoeur– de estos sujetos involucrados en estos episodios se va cargando significativamente en una construcción inacabada abierta a la temporalidad, a la contingencia, a esa posición temporaria que estaría fijada por la relación de las diferencias, en el tiempo y espacio. En este sentido, la víctima del asesinato paulatinamente se convierte en victimario, o por lo menos emergen enunciados que sutilmente justifican el desenlace de su muerte

Ahora bien, si el ideologema, tal como lo formula Angenot, es decir aquella máxima subyacente al desarrollo argumentativo de un enunciado y que toma cuerpo en formas estereotipadas, un lugar común que presupone cierta ideología del discurso social ¿cuál es el ideologema, centrándonos en la figura de Nora Dalmasso, adherido a los textos del periodismo gráfico argentino analizados aquí? Se cristaliza en ellos el prejuicio característico de una sociedad machista que manifiesta cierto estupor ante la intimidad expuesta mediáticamente de una mujer con ‘libertades’ y prácticas sexuales que en principio se encuentran en los márgenes del lugar común, por fuera del estereotipo de una madre de familia. Por

ello, la narrativización del pasado de Nora Dalmasso, de su vida antes de ser asesinada estará atada indefectiblemente, en los relatos periodísticos, al ámbito de su sexualidad, de su práctica sexual.

Todo discurso legítimo, en este caso el periodístico, contribuye a legitimar prácticas y maneras de ver asegurando beneficios simbólicos. Nora Dalmasso será entonces una mujer infame.

BIBLIOGRAFÍA

Andacht, F. (2003): *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*, Editorial Norma, Buenos Aires, Argentina.

Angenot, M. (2010): *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina.

----- (1984): "Le discours social et ses usages. Problématique d'ensemble", en *Cahiers de recherche sémiologique*, Département de Sociologie de l'UQAM, v.2 n°1, abril. ----

Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina.

NOTAS

¹ El cadáver de Nora Dalmasso fue descubierto el domingo 26 de noviembre de 2006, después de que el médico Marcelo Macarrón no pudiera comunicarse con su esposa. La mujer fue encontrada en una habitación del primer piso de su casa. La escena del crimen no revelaba signos de violencia. El cadáver desnudo tenía enroscado al cuello el cinturón de la bata de seda con tres nudos. La ropa de la mujer estaba perfectamente ordenada. El asesino no se llevó el Rolex ni los valiosos anillos que tenía puestos la mujer, madre de dos hijos. La autopsia determinó que la mujer fue estrangulada. Además presentaba un moretón en una pierna, otro muy chico en el hombro (probablemente por la presión de las manos del asesino), una herida debajo de la cabellera (la cabeza habría golpeado contra la pared en el momento que el homicida la ahorcaba). La investigación judicial se encuentra aún en desarrollo, entre los sospechosos del crimen se encuentran su hijo, su esposo, su suegro, amigos de la familia, un albañil apodado "el perejil".

Fuente: **La Voz del interior**.

² Diario Clarín, 3 de diciembre de 2006.

³ Diario Perfil, 10 de diciembre de 2006.

⁴ Diario La Nación, 4 de diciembre de 2006.

⁵ Revista Noticias, 9 de junio de 2007.

⁶ Revista Noticias, 9 de junio de 2007.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁷ Revista Veintitrés, 16 de junio de 2007.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

SEMIÓTICA Y ARQUEOLOGÍA: HACIA UNA COOPERACIÓN INTERDISCIPLINARIA EN LA INTERPRETACIÓN DEL PASADO

Dra. Silvia E. Giraudo

segiraudo@hotmail.com

Proyecto de investigación: Cátedra de Semiótica- Carrera de Arqueología

Directora: Sidra. Silvia E. Giraudo

Facultad de Ciencias Naturales - Universidad Nacional de Tucumán

Palabras clave

Semiótica – arqueología – interpretación – Peirce – sistemas

Resumen

La Arqueología es una actividad esencialmente semiótica, ya que debe atender las relaciones entre teoría, datos y prácticas sociales, para poder interpretar el pasado. Para ello, propone asumir a la cultura material como práctica social. La cultura material no debe ser entendida sólo como la manifestación de la cultura a través de los objetos fabricados, sino también como la expresión, consciente o inconsciente, directa o indirecta, de las creencias de los individuos que encargaron, produjeron, adquirieron y usaron tales objetos y, por extensión, de las creencias de la sociedad a la cual esos individuos pertenecieron.

Si entendemos que el hombre es un ser social y que la vida social sólo es posible si se traduce en un intercambio (cuyo carácter continuo debe ser tenido en cuenta) de signos, concluiremos que el hombre sólo puede ser tal en y por el intercambio de signos.

Consecuentemente, y si definimos a la Arqueología como la reconstrucción de culturas humanas pasadas a partir de sus restos materiales, advertiremos que en buena medida la labor del arqueólogo consiste en analizar

cuáles signos componían una cultura determinada, cómo, de qué manera, bajo qué condiciones, para qué tipo de enunciatarios.

La cátedra de Semiótica de la carrera de Arqueología de la Universidad Nacional de Tucumán (una de las dos universidades estatales en el país donde Arqueología tiene carácter de carrera de grado) apunta a instrumentar a los futuros arqueólogos de manera eficiente, con vistas a una indispensable cooperación interdisciplinaria en el ubérrimo y poco explorado campo de la semioarqueología.

* * *

La Universidad Nacional de Tucumán es una de las dos universidades estatales del país en las que se imparte Arqueología como carrera de grado; en las de Salta, Rosario, La Plata y Buenos Aires, la disciplina es una de las especializaciones de la carrera de Antropología. Por otro lado, es la única en la que Semiótica es una de las asignaturas obligatorias en la currícula.

Una indispensable cooperación interdisciplinaria

La Arqueología puede ser definida, en un sentido amplio, como la ciencia que estudia los modos de vida de las sociedades pretéritas. Sin embargo, no existe todavía un acuerdo entre los investigadores sobre la ubicación científica de la Arqueología, es decir, si trata de una rama de la Antropología (visión promovida desde las escuelas norteamericanas), si comprende una disciplina histórica (postura general de las escuelas europeas) o si constituye un campo de estudio bien definido, capaz de producir sus propias leyes y teorías (posición compartida entre algunos académicos norteamericanos y europeos, y con creciente afianzamiento en el resto del mundo). En Latinoamérica, y principalmente en nuestro país, tal tricotomía se ha reflejado en la forma en que se ha implementado la carrera de Arqueología en los distintos centros académicos. Sin embargo, como bien lo destaca Preucel (2006), más allá de la divergencia de posiciones, todas

comparten algo en común: la noción de que la principal característica que define a la Arqueología es el estudio de la cultura material.

Preucel (2006) define a la Arqueología como una actividad esencialmente semiótica, ya que debe atender las relaciones entre teoría, datos y prácticas sociales, para poder interpretar el pasado. Para ello, propone asumir a la cultura material como práctica social. La cultura material no debe ser entendida sólo como la manifestación de la cultura a través de los objetos fabricados, sino también como la expresión, consciente o inconsciente, directa o indirecta, de las creencias de los individuos que encargaron, produjeron, adquirieron y usaron tales objetos y, por extensión, de las creencias de la sociedad a la cual esos individuos pertenecieron (Prown 1993 en Preucel *op. cit.*: 4). Por lo tanto, existe una dimensión semiótica inherente al estudio de la cultura material, ya que ésta, como producto de la actividad humana, siempre significará otra cosa distinta de ella misma.

Al iniciar el curso, los estudiantes conocen ya varias definiciones de cultura. Sin embargo, en el mismo partimos de entender a la cultura como “un sistema de sistemas de signos”, donde todos los elementos interactúan entre sí, en una estrecha correlación de unos con otros. En este sentido, resultan fundamentales los postulados de Charles S. Peirce sobre la cadena de semiosis infinita y los de Iuri Lotman sobre semiosfera.

El primero permite comprender cómo y porqué, al interior de una cultura y de la vida social, todo está íntimamente relacionado: arquitectura, música, artes, técnicas, mobiliario, vestimentas, organización social, estructura económica, etc. La cadena de semiosis ilimitada (cuyo término señalaría Peirce en una actitud o comportamiento humanos) no sólo es la consecuencia lógica de la concepción triádica del signo, sino que es la estrategia por la cual se puede pasar de un código a otro y de un sistema sígnico a otro o de un área a otra de la cultura, que es decir semióticamente lo mismo. Particularmente útil resulta la idea en Arqueología, ya

que permite llenar, a menos en calidad de hipótesis, los frecuentes vacíos de información con los que los especialistas se encuentran.

Comprender, con Iuri Lotman y su definición de semiosfera, que el ser humano no sólo produce y recibe signos de modo permanente, desde el momento que nace, sino que es él mismo un signo, da lugar, a su vez, a una construcción silogística que puede ser expresada de la siguiente manera:

- El hombre es un ser social.
- La vida social sólo es posible si se traduce en un intercambio (cuyo carácter continuo debe ser tenido en cuenta) de signos.
- El hombre sólo puede ser tal en y por el intercambio de signos.

Consecuentemente, y si entendemos a la Arqueología como la reconstrucción de culturas humanas pasadas a partir de los restos materiales que quedaron de las mismas, resulta fácil advertir entonces que de lo que se trata en buena medida la labor del arqueólogo es de analizar cuáles signos componían una cultura determinada, cómo, de qué manera, bajo qué condiciones, para qué tipo de enunciarios. Con palabras de Robert Preucel, *la arqueología es una empresa semiótica* (2006:3).

Hablar de restos arqueológicos nos pone frente a la cuestión de la materialidad, cuya naturaleza sígnica resulta incuestionable. Teniendo en cuenta que los objetos son frecuentemente socializados en contextos para los cuales no fueron creados originalmente, la Arqueología debería poner su atención en el estudio de la materialidad –o agencia material-, entendiendo a ésta como la constitución social del ser y la sociedad a través del mundo de los objetos (Preucel 2006: 5). De tal forma, si abordamos la multiplicidad de formas en que la cultura material se relaciona con el ser social, estaremos en condiciones de aportar una mayor comprensión a la semiosis cultural.

La Arqueología argentina, nacida al abrigo de la antropología décimonónica, tuvo desde siempre una fuerte impronta positivista. De hecho, una

de las mayores dificultades, en los primeros años de dictado de la asignatura “Semiótica”, fue vencer la resistencia de los alumnos cuando se trataba de hablar de interpretación, significado, sentido, adiestrados como estaban en reclamar la evidencia material para el planteo de cualquier hipótesis que mereciera ser considerada. Por ello, durante décadas muchos arqueólogos se habían limitado a hacer un trabajo casi exclusivamente descriptivo de los objetos y sitios arqueológicos analizados.

La relación entre Arqueología y Semiótica comienza en la década de 1960, a partir de la fuerte influencia del estructuralismo en el seno de las ciencias sociales. André Leroi-Gourhan (1965, 1968) y Annette Laming-Empèraire (1962), en Francia, y James Deetz (1967), en los EE.UU., fueron los primeros en aplicar el modelo lingüístico de Saussure para la interpretación de los datos arqueológicos. Sin embargo, en los 70, el notable impacto de la Arqueología procesual en los medios académicos occidentales y sus críticas al estructuralismo, repercutió negativamente en el interés por la aplicación de esta metodología particular. A principios de los 80, Ian Hodder, en reacción a los postulados procesuales, reintroduce la lingüística estructural y las críticas postestructuralistas como las bases teóricas para una Arqueología postprocesual o interpretativa (Preucel 2006, cf. Johnson 2000).

En nuestro medio, Ana María Llamazares (1988, 1989, entre otros) y Ana María Rocchietti (1994, 2009, entre otros), han desarrollado diversas investigaciones –principalmente sobre arte rupestre– desde una perspectiva semiótica mayormente vinculada a las corrientes saussurianas. En esta línea, se sitúan los trabajos de Andrés Troncoso en la arqueología de Chile central, donde integra, además del arte rupestre, el estudio de los paisajes sociales, los patrones de asentamiento y los conjuntos artefactuales muebles (Troncoso 2005, 2006, entre otros). Por último, destacamos los trabajos de Axel Nielsen (2007a y b) que, desde un marco conceptual basado en los lineamientos fundamentales de la semiótica peirciana, aborda diversos aspectos de la guerra y los cambios

sociopolíticos de las sociedades prehispánicas en el ámbito de los Andes centro sur.

La semioarqueología en la práctica

Tomamos el neologismo creado por el Dr. Roberto Flores, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, para denominar a la práctica arqueológica desde un punto de vista semiótico o, dicho de otro modo, a la instrumentalización de la práctica semiótica aplicada a la Arqueología. Naturalmente, los objetos de estudio a ser analizados desde ese marco son muchos y de naturaleza tan variada como compleja.

Tradicionalmente, esta posibilidad fue vista como factible por los arqueólogos en el campo del arte rupestre. Tratándose de figuras icónicas, no siempre figurativas, resultaba relativamente fácil advertir la utilidad de la semiótica en su análisis e interpretación. Menos evidente lo es en otros tipos de objetos, tales como los textiles, la cerámica, los utensilios domésticos, las herramientas o las armas. El análisis semiótico de sitios arqueológicos, por su parte, demanda una especialización particular de la semiótica, la semiótica del espacio.

En la mayoría de los casos, resulta sumamente útil partir de la premisa de que el objeto es un texto, susceptible de ser considerado y estudiado como tal, para lo cual se requiere de la reconstrucción de la coherencia interna y externa –en función del contexto y del cotexto que, en el caso de un resto arqueológico, se basan en datos empíricos-, la gramática de producción y la gramática de reconocimiento original, el enunciador, el enunciatario, el pacto propuesto entre ambos, etc, factores todos que constituyen las claves de una lectura eficaz. Un problema adicional y complejo es el que plantea la figura del arqueólogo en tanto que enunciatario im-previsto. Éste, además, con frecuencia debe reconstruir varias gramáticas de producción que, a su vez, lo son de reconocimiento de la original. Por ejemplo: si un arqueólogo se propone como objeto de estudio la cerámica Aguada, es preciso que conozca también lo que otros arqueólogos, como Alberto

Rex González, ya escribieron sobre ella y el lugar desde el que lo hicieron –puesto que de ello depende su fiabilidad.

Algunos casos ilustrativos

- Identidad desde la Arqueología:

La noción teórica de identidad hace referencia a un proceso de desarrollo de las fuerzas sociales y de las relaciones que establecemos nosotros, los humanos, para resolver nuestras necesidades, para crecer, y así entender cómo hemos llegado a los distintos estadios que hoy encontramos en el mundo (Racedo, 2010).

Desde este punto de partida, y como personas insertas en el campo de las ciencias sociales, debemos presentar a la disciplina arqueológica y su relación con la historia más allá de un análisis cronológico, de una acumulación de hechos, y de una simple referencia al pasado.

Hay un proceso histórico que, además de ser eso que pasó, es la forma de entender cómo estamos hoy. De esta manera, la investigación arqueológica puede llevar hacia una aproximación de una identidad o identidades, entendiendo ésta como *“el resultado de un proceso de construcción continua, durante el cual diversos elementos contradictorios no sólo se unen sino que se mantienen en tensión y lucha. En este proceso hay cambio y continuidad. Así, se va conformando tanto en cada individuo como en lo colectivo una totalidad de elementos que le permiten, a la comunidad y a cada uno de sus miembros, identificarse a la vez que diferenciarse”* (Racedo, 2000).

Uno de los mayores ejemplos más notables, en el campo de los estudios identitarios, es el de los diferentes grupos étnicos que habitaron en lo que es hoy el territorio argentino, sobre el cual algunos de éstos reclaman cada vez con más fuerza sus derechos nacionales, aportando con múltiples elementos a la identidad del país.

Es decir, que hay una historia que comenzó hace miles de años, y podemos saber que había identidad, una identidad perfilada, nítida, clara, en la medida en

que conocemos cómo se defendió nuestra tierra, cómo se diseñaron estrategias para sobrevivir y cómo, a pesar de toda imposición de modelos ideológicos coloniales, muchas de las formas de vida de los originarios se siguieron manteniendo, quizás ocultas, quizás indeseadas, pero vivas (Racedo, 2000).

- Arqueología y Paisaje

El tiempo y el paisaje son unos de los puntos de contacto entre arqueología y antropología. Ingold explica que durante la vida humana hay un transcurrir del tiempo que lleva a la conformación de un paisaje conformado, un espacio cognitivo o simbólico (Ingold, 2000).

La Arqueología de Paisaje surge como una respuesta a los enfoques espaciales propuestos por la Nueva Arqueología y es parte del reconocimiento del carácter cultural, social e histórico del espacio, así como de su importancia como elemento estructurador de los procesos socioculturales pasados y presentes (p.e Bender 1993, Criado 1991, 1993, Ingold 1993, Tilley 1994).

Criado (1999:5), uno de los más influyentes en esta corriente teórica, ha definido el paisaje como “el producto socio-cultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario”. El paisaje esta constituido tanto por una parte material, como por otra imaginaria, representando simplemente dos caras de una misma moneda, cual es el pensamiento (Criado 1991, 2000).

El paisaje es en esta lógica una construcción cultural e histórica que está en directa relación con un sistema de saber-poder particular, y en la cual la cultura material actúa como un dispositivo que materializa un determinado concepto de paisaje a una formación sociocultural.

Es importante tener en cuenta que esta construcción de paisaje se relacionaría también con los procesos sociales, culturales e históricos contingentes a cada formación socio cultural (Troncoso 2006).

La estrategia de investigación, en esta perspectiva, descansa en la definición del patrón espacial que define a un determinado ámbito o materialidad,

tal como puede ser la alfarería, por ejemplo, para posteriormente utilizar tal resultado como hipótesis a contrastar en otras materialidades y ámbitos, tales como por ejemplo, arte rupestre, arquitectura, cementerios, etc (Troncoso 2000).

Desde este enfoque teórico, se muestra que, por ejemplo, un yacimiento arqueológico es parte de un paisaje que en épocas remotas era propia del ecosistema humano (Caria, 1999). La formación y destrucción de un sitio está controlada por la cultura y la relación recíproca entre los grupos humanos y su medio ambiente se refleja tanto en el sitio como en el paisaje que lo contiene (Caria 2004).

- Arqueologías de género

Desde mediados de los años setenta, se ha introducido el género como una categoría fundamental de la realidad social, cultural e histórica y de la percepción y el estudio de dicha realidad a pesar de que esta nueva acepción, que en algunos idiomas supone una trasposición de un concepto gramatical a otro sociocultural de carácter más amplio, tenga distintas connotaciones lingüísticas y culturales en distintas lenguas (Bock, 1989).

Actualmente nos referimos a género como “categoría”, una imagen intelectual, a un modo de considerar y estudiar a las personas, a una herramienta analítica que nos ayuda a descubrir áreas de la historia que han sido olvidadas.

Es una forma conceptual de análisis sociocultural que desafía la ceguera que la tradición historiográfica ha demostrado respecto al sexo.

El género es una categoría, no en el sentido de afirmación universal, sino en el sentido de objeción y acusación pública, de debate, protesta, procedimiento y juicio (Bock, 1989).

En arqueología, hay un deseo por explorar la construcción del género en el pasado a partir de la información contenida en el registro arqueológico.

Se quiere estudiar roles, que varían de una cultura a otra, y crear una distinción teórica entre sexo y género. Se desea mostrar la diferencia entre nacer hombre o mujer y la experiencia de ser hombre o mujer en una sociedad dada.

La arqueología de género ha conducido en la práctica al re-examen de temas arqueológicos muy concretos como arqueología doméstica, y ha contribuido a ampliar la reflexión abarcando temas como la arqueología de niños y de sexualidad.

Cómo está estructurado el programa

Actualmente, los contenidos de la asignatura están divididos en dos partes:

Una, estrictamente semiótica, parte de los conceptos fundamentales: objeto y orientaciones de la semiótica; la definición saussureana y la peirceana de signo; significación y comunicación; sistemas y códigos; la función semiótica. Luego y comenzando con la definición de texto, se estudian nociones elementales de análisis de los discursos: contexto, cotexto, coherencia, enunciación, producción y reconocimiento. Posteriormente, se aborda el problema de la interpretación tomando en cuenta las tres posibilidades planteadas por Umberto Eco: se entiende que la interpretación es reconstruir a) la intención del autor, b) la intención del lector y c) la intención del texto. Ello conduce a analizar la confrontación entre textualismo y contextualismo, tal como se plantean en las corrientes críticas contemporáneas. Finalmente, se propone a los estudiantes considerar cuál de todas estas variantes es la más adecuada en el caso del texto arqueológico.

La primera unidad concluye con una somera aproximación a dos semióticas particulares: la de la imagen y la del espacio.

La siguiente unidad está abocada a la lingüística antropológica: las escuelas tradicionales –boasiana, etnografía del habla, etnosemántica-, la lingüística cognitiva y la propuesta innovadora de Gary Palmer, la lingüística cultural, que subsume a todas las anteriores.

Finalmente, se consideran otros problemas de la sociolingüística, como los procesos de cambio lingüístico, el bilingüismo, la oralidad, la aparición y desarrollo de la escritura.

La segunda parte de la asignatura tiene un carácter casi exclusivamente histórico-lingüístico: tras estudiar los aspectos lingüísticos de la Conquista y

colonización de América Latina por parte de los españoles, se toman como objeto de estudio las lenguas indoamericanas que tuvieron mayor número de hablantes: el náhuatl, el guaraní, el quechua y el mapuche. De ellos, los alumnos aprenden el origen, la caracterización tipológica, el área de distribución, el problema del bilingüismo o diglosia en el territorio respectivo, la producción textual lingüística. Finalmente, se investiga el mapa lingüístico de nuestro país a la llegada de los colonizadores y su transformación hasta la actualidad.

Perspectivas a futuro

Desde hace ya un par de años, el equipo de cátedra está considerando la posibilidad de reducir –sino eliminar– esta segunda parte de la materia. Hasta hoy, era dictada en razón de la vital importancia que una lengua tiene como vehículo internalizador de una cultura y el papel ancillar que la paleolingüística, especialmente, puede cumplir para la investigación histórica y arqueológica. Por otra parte, es una información que los alumnos no reciben en ninguna otra materia. Sin embargo, el desarrollo de la semiótica como ciencia y la importancia que ha venido cobrando como ciencia auxiliar de la arqueología –a lo que se suma la siempre escasa carga horaria de la materia en el contexto de la carrera– nos ha permitido preguntarnos si no resultaría más útil, en función del perfil y la formación de los futuros arqueólogos, profundizar en temas estrictamente semióticos y dedicar más tiempo a las aplicaciones prácticas, que pueden ser resueltas sin mayores costos en el marco, por ejemplo, de lo que se denomina arqueología de rescate o de la arqueología urbana.

La escasez o ausencia de aplicación práctica de los postulados teóricos de la materia es una de las mayores deficiencias del cursado y cubrir este requerimiento la urgencia más inmediata. Que los alumnos tengan la posibilidad de ver de modo real cómo se aplica una metodología semiótica a una pieza o espacio arqueológicos redundaría, probablemente, en la mayor utilidad de la asignatura.

Por otro lado, temas importantes que pueden ser objeto de estudio tanto de la semiótica como de la arqueología, como identidad, poder, memoria, ideología, y cómo ellos se traducen o se transfieren a objetos materiales, merecen, a la luz de las corrientes epistemológicas actuales, una mayor dedicación y esfuerzo.

Creemos que las técnicas y métodos provenientes de las ciencias exactas o de las naturales son indispensables en el trabajo arqueológico, pero su aplicación y los resultados que de ella devienen no pueden constituir un fin en sí mismo, sino que deben ser el medio que permita inferir hipótesis interpretativas consistentes, tendientes a una mayor y mejor comprensión de nuestro pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- BOCK, G. (1989): *La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional*. Gender and history. Vol 1, N° 1 (Primavera 1989).
- CARIA, Mario (2004): *Arqueología del Paisaje en la cuenca Tapia-Trancas y áreas vecinas (Tucumán- Argentina)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional del Tucumán.
- DEETZ, James (1967): *Invitation to Archaeology*. The Natural History Press, New York.
- INGLÖD, T. (2000): *The temporality of the landscape. Interpretive Archaeology*. Leicester University Press. London and New York.
- JOHNSON, Matthew (2000): *Teoría Arqueológica. Una Introducción*. Editorial Ariel, Barcelona.
- LAMING-EMPÈRAIRE, Annette (1962): *La signification de l'art rupestre paleolithique*. Picard, Paris.
- LEROI-GOURHAN, André (1965): *Treasures of Paleolithic Art*. Abrams, New York.
- (1968): *The Art of Prehistoric Man in Western Europe*. Thames and Hudson, London.

LLAMAZARES, Ana María (1988): Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 11: 1- 28. Buenos Aires.

----- (1989): A semiotic approach in rock-art analysis. En, *The Meaning of Things*, Ian Hodder (ed.), pp. 242–248. Unwin Hyman, London.

NIELSEN, Axel (2007^a): Bajo el hechizo de los emblemas: políticas corporativas y tráfico interregional en los Andes circumpuneños. En, *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, Axel Nielsen et al. (comps.), pp. 393 - 411. Editorial Brujas, Córdoba.

----- (2007b): Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el Sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12/1: 9 - 41. Santiago de Chile.

PREUCCEL, Robert (2006): *Archaeological Semiotics*. Blackwell Publishing. Malden, USA.

PROWN, Jules (1993): The truth of material culture: History or fiction? En, *History from Things: Essays on Material Culture*, S. Lubar y W. D. Kingery (eds.), pp. 1-19. Smithsonian Institution Press, Washington DC.

RACEDO, J. (2000): *Una nación joven con una historia milenaria. Trabajo e Identidad ante la invasión globalizadora*. Mateu Cristina (comp.) (2000). Edic. Cinco, Bs. As.

----- (2010): *Historia, Cultura e Identidad Nacional*. Editorial revista La Marea, 2010.

ROCCHIETTI, Ana María (1994): Archaeological art and visuality's construction: an approximation to prehistoric indigenous designs. South Córdoba (Argentine Republic). *Bolletino del Centro e Museo d'Arte Preistorica*. Pinerolo, Italia.

----- (2009): Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. *Revista del Museo de Antropología* 2: 23 - 38. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

TRONCOSO, Andrés (2005): Un espacio, tres paisajes, tres sentidos: la configuración rupestre en Chile central. *TAPA* 33: 69 - 81. Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, Santiago de Compostela.

----- (2006): *Arte rupestre en la cuenca del río Aconcagua: formas, sintaxis, estilo, espacio y poder*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia I, Facultad de Xeografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.

----- (2005 b) Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara* 37(1): 21-35. Universidad de Tarapacá, Arica.

LA CRISIS DEL 2001 EN LA ARGENTINA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO ESPACIO DISCURSIVO. UN ANÁLISIS DESDE LA SEMIÓTICA Y EL PSICOANÁLISIS.

Mariana Gómez

margo@ffyh.unc.edu.ar

Proyecto de investigación: Discurso Social. Tiempo y espacio en la construcción de identidades.

Directora: María Teresa Dalmasso

Co-directora: Norma Fatala.

Centro de Estudios Avanzados - Universidad Nacional de Córdoba

Palabras clave

Menemismo - Fetichismo – Exhibicionismo - Postmenemismo – Significante ausente - Identidad

Resumen

El presente trabajo parte de algunas preguntas exploratorias que llevaron a demostrar un pasaje discursivo de lo que se conoce como “menemismo”, o década del noventa en la Argentina, a otro espacio con una nueva discursividad que podría nominarse: “postmenemismo”. Se parte de la hipótesis de considerar que en esta transición habría intervenido fuertemente la presencia de un nombre propio o significante que le otorgara la posibilidad de pensarlo como una nueva construcción identitaria. Para ello, se intenta reconocer a partir del análisis de un corpus, consistente en los cuatro discursos presidenciales de inicio de mandato del período que va del año 1999 al 2003, aquellos rasgos o marcas que nos permitieran postular la existencia de esta nueva discursividad. Previamente, a este trabajo la investigación se abocó a reconstruir algunas de las condiciones de producción de dichos discursos y en donde se reveló de fundamental importancia

el análisis socio histórico del espacio previo: el “menemismo”. En esta perspectiva, el aporte de otras disciplinas como el Psicoanálisis, permitió acceder e interpretar ciertas prácticas discursivas, de manera más dinámica y con mayor profundidad.

* * *

Fundamentación y descripción de la investigación

El presente trabajo es producto de un proyecto que tuvo como objetivo identificar un posible pasaje del espacio discursivo que le dio consistencia a lo que se conoce como “menemismo” o década del noventa en la Argentina a otro espacio con una nueva discursividad que podría nominarse: “postmenemismo”.

Partimos de algunas preguntas exploratorias que nos llevaron, a medida que avanzábamos, a construir una hipótesis que nos condujera a demostrar este pasaje a partir de diciembre de 2001.

Además, surgió la hipótesis de considerar que en esta transición habría intervenido fuertemente la presencia de un nombre propio o significante que le otorgara la posibilidad de pensarlo como una nueva construcción discursiva e identitaria.

Finalmente, una tercera hipótesis acompañó a la anterior y tuvo que ver con el planteo de que este posible cambio de discurso podría vincularse a cierta toma de conciencia, por parte de “establimento” político, de la necesidad del sostenimiento del régimen de gobierno. En el sentido de que para éste el menemismo estaba poniendo en riesgo al capitalismo, es decir, al régimen, por lo que el discurso postmenemista vendría en defensa de ese capitalismo.

Para ello, intentamos reconocer a partir del análisis de un corpus, consistente en los cuatro discursos presidenciales de inicio de mandato del período que va del año 1999 al 2003, aquellos rasgos o marcas que nos permitieran postular la existencia de esta nueva discursividad. Previamente a este trabajo nos abocamos a reconstruir algunas de las condiciones de producción de dichos discursos y en donde se reveló de fundamental importancia el análisis

socio histórico del espacio previo: el “menemismo”. Fue en esta etapa del trabajo donde recurrimos a diferentes campos disciplinares que confluyen en la semiótica como: la Teoría Política, la Filosofía y el Psicoanálisis.

Esto porque, cuando la intención es trabajar con prácticas sociales no discursivas de lo que se trata es de fenómenos sociales que, aunque en su producción no exista una voluntad de significación, se constituyen en fenómenos culturales semantizados. Y así como ciertos enunciados quedan circunscriptos a los discursos históricos de los sujetos que los emiten, en ocasiones, son el resultado de prácticas sociales que se consolidan como una realidad con efecto de verdad en el discurso que los sujetos elaboran en relación con sus prácticas de poder.

Por ello, el aporte de otras disciplinas como las que mencionamos, pero fundamentalmente el Psicoanálisis, nos permitieron acceder a estas prácticas y nos proporcionaron elementos para comprender algo de la manera en que, en cierto período, la sociedad argentina funcionó desde el punto de vista político, económico, social.

En este sentido, fue clave considerar la postura de Foucault (2002) para quien los discursos se vinculan al deseo y al poder desde el momento en que, como dice, el Psicoanálisis nos muestra que el discurso no es simplemente lo que manifiesta o encubre el deseo es, también, el objeto del deseo ya que 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.

Así, partimos de la base de que es un error considerar al discurso como una entidad que abarque sólo lo dicho explícitamente o como algo condicionado por un único elemento, o como algo cerrado e inmóvil. Por el contrario, nuestra posición fue la de entenderlo como un fenómeno que va más allá de lo dicho, como algo que es impulsado por deseos, ambiciones y resistencias y, al mismo tiempo, motor de éstos.

Sin embargo, otra cosa más tuvo que ser considerada y fue la de saber que, en los discursos, no todo es significativo y deseo, hay también núcleos silenciosos que circulan entre ellos y a los cuales Lacan (1993, 1995) llamó goce. Es por ello, que en el análisis que emprendimos no pudimos obviar este fenómeno. El fenómeno del goce, lo más Real del lenguaje para el Psicoanálisis.

Es desde este lugar que, más allá de que coincidimos con autores como Verón (1998) en el punto de considerar que todo discurso es un proceso de producción de sentido, adscribimos, también, al postulado lacaniano a partir del cual en todo discurso hay elementos del orden del “sinsentido” siendo esto lo que busca el psicoanalista en el discurso de un “analizante”, ya que de la mano de ese “sinsentido” hay algo que puede ir a favor de hacer algo con su síntoma. Por ello, si bien la caja de herramientas del psicoanálisis, obviamente, no fue usada aquí con fines clínicos, ha resultado productiva en el trabajo de investigación que emprendimos. Esto corrobora, una vez más, la utilidad de esta teoría para interpretar hechos sociales y discursivos.

Así por ejemplo, una categoría como la de objeto *a*, plus de goce, porque está más allá de la palabra, fue la que nos ayudó a pensar en ese excedente innombrable que circula en todo discurso. Una noción que Lacan (1992) produce a partir del concepto marxista de la plusvalía, aquella ganancia que no se invierte en el circuito de la producción y que le sirve para explicar que si bien el objeto de goce no tiene valor de uso, este remanente sí tiene un valor de cambio, y esto es lo que lleva al sujeto a elaborar diferentes signos para dar sentido a eso innombrable, que intenta sustituir al modo de una transacción. El *objeto a* como el límite de todos los significantes que pretenden sustituirlo y que queda como resto, como singularidad insustituible es lo que vimos, por ejemplo, en los *lapses* o actos fallidos de algunos de los presidentes, propios del universo simbólico, y que nos han marcado donde el sujeto de la enunciación “goza”.

Pero además, las nociones de fetichismo, exhibicionismo y voyeurismo (Freud, 1986, Lacan, 1993, 1995) enriquecieron el análisis sobre una sociedad de consumo, como la nuestra, que llega a su punto extremo en ocasión del

menemismo. Así, la década menemista pudo ser entendida y analizada como condición de producción de los discursos que estudiamos. Es desde este lugar, que nos atrevemos, además, a pensarla como un espacio identitario, con una consistencia propia y reconocible en la historia del país.

Esta posición teórica es la que nos acompañó, también, en cada una de las categorías claves que fuimos construyendo a los fines de organizar nuestro marco conceptual. Como, por ejemplo, las de Discurso, Identidad y Temporalidad trabajadas a partir de autores como Escudero Chauvel (2005), Bauman (2005), Zizek (2001), Foucault (2002), Althusser (1988), Lacan (1988), entre otras referencias.

Análisis del corpus

Desde allí, propusimos un análisis a partir de establecimiento de tres etapas. En una primera etapa analizamos las condiciones de producción de los discursos que constituyeron nuestro corpus. En este nivel, entonces, trabajamos algunas de las condiciones socio-históricas que contextualizaron la década del noventa, la caída del menemismo, la crisis del 2001 y la victoria de Nestor Kirchner, a la luz de las categorías arriba mencionadas.

En una segunda etapa, realizamos un análisis de la superficie textual de los discursos presidenciales. Buscamos detectar las huellas de la actividad discursiva de los sujetos para considerarlas como indicios reveladores de alguna regularidad significativa. Es decir, las huellas que remitían a lo ideológico, al poder y en definitiva, a lo identitario para hacer emerger en el mapa enunciativo si, efectivamente, podíamos establecer rasgos que denoten una posible identidad “postmenemista” en la Argentina. Aquí, el concepto de formación discursiva y el análisis contrastivo como método, y la utilización de dos universos de ideas como Estado y Nación/País/ Argentina, resultaron operativos.

Por último, el tercer nivel de análisis donde nos propusimos profundizar lo anterior de la mano, fundamentalmente, del psicoanálisis intentando una

interpretación a partir de una construcción creativa de la significación. Veamos, entonces, las distintas consideraciones que se desprenden de este trabajo.

Algunas consideraciones finales

Tanto el menemismo como el postmenemismo podrían pensarse como espacios identitarios. En el primer caso, con mucha más consistencia y cristalización que en segundo, ya que este último, al momento de la investigación, se encuentra en proceso de construcción.

La caída del gobierno de de la Rúa en diciembre de 2001 y la crisis política que se abre a partir de este momento, expresada, entre otras cosas, en la sucesión de cinco presidentes en menos de quince días, revela el riesgo en que se encontraba el régimen de gobierno que, desde casi tres décadas, venía amparado en políticas de corte neoliberal. Esta situación es la que lleva a la toma de conciencia por parte del establishment político de la necesidad de su sostenimiento a partir de un cambio de discurso.

Con anterioridad, y aproximadamente por 1997, un nuevo significante, “postmenemismo” había sido acuñado por el sector político, tomado y consolidado por sectores académicos y periodísticos. Este significante es el que alojaría, posteriormente, esta nueva discursividad que en los discursos presidenciales comanda como un *significante ausente*. Este significante involucra un universo de ideas que se ligan a otras como: “fin de la fiesta”, “austeridad”, “transparencia”, “transversalidad”, “reconstrucción”.

Desde esta perspectiva y dado que partimos del fundamento lacaniano de que lo que le otorgaría identidad a un espacio discursivo, es un nombre y es lo que permite que esa identidad perdure en el tiempo, este nuevo espacio, aún en construcción, que se produce a partir del estallido del 2001, puede ser llamado Postmenemismo. Si bien, como dijimos, no aparece en los discursos presidenciales pero puede ser considerado como un *significante ausente*.

De este modo, podríamos definir al Postmenemismo como un espacio temporal que se fue construyendo a partir de un nombre, en donde se observa una

cierta continuidad con el espacio anterior, el menemismo, pero que, paulatinamente, empieza a tomar elementos de un discurso “contra menemista” o “anti menemista”, aunque sus acciones políticas, sus prácticas, puedan ser similares a las del menemismo. Es decir, un espacio temporal que se funda con un nombre: Postmenemismo. Nombre que, poco a poco, va siendo receptor de contenidos, ideas y materialidades.

Así, el discurso de asunción de de la Rúa con elementos que podrían atribuirse a un contramenemismo empieza a construir cierto objeto y es el que, de alguna manera, prepara para el cambio discursivo del 2001. Este cambio precipita con el acontecimiento del estallido e incorpora otros elementos que podrían considerarse como nuevos o diferentes del anterior. Algunos de ellos son: “austeridad”, “transversalidad”, “mayor presencia del Estado”, “transparencia”, “fin de la impunidad”, “Madres de Plaza de Mayo”, “la condena a la Dictadura Militar”, “igualdad”, “justicia”, “derechos humanos”.

Por otro lado, consideramos además, que si bien este cambio discursivo ha estado comandado por la necesidad del sostenimiento de un régimen que corría peligro de muerte, al mismo tiempo, y más allá de las pretensiones de poder de los sectores de gobierno, son los procesos propios de las subjetividades sociales que frente al vacío de sentido, la ausencia de un Padre que ordene y que sea garante de la ley, comienzan a demandar su presencia con el auxilio de ciertos espacios como las asambleas, piquetes, cacerolazos. Esto responde a que cuando se presenta a cielo abierto la inexistencia del Otro¹, este tipo de espacios son los que intentan comprender o contener la desregulación de los hechos sociales, buscando muchas veces un consenso. Aunque, poco probable sea el conseguirlo.

Así, un modelo que había generado, además, enormes exclusiones, sosteniéndose en un discurso vinculado al consumo y en donde el mercado termina por tornarse impotente, porque ya no puede sostener la ficción de que el deseo se puede satisfacer, empieza a producir una insatisfacción que se expresa en violencia y en distintas patologías a nivel de lo social y de lo individual. Al no estar el Otro como ordenador en la economía del goce, lo que queda es un plus de

gozar sin límites. A esto se le suma la percepción de que “todo está permitido” con decretos como el de los indultos a genocidas durante el gobierno menemista. Este goce silencioso que circulaba entre los discursos, el goce que se presenta bajo la forma de un cuerpo viviente, estalla en un enunciado que esconde el deseo de subvertir un viejo orden con la consigna: “que se vayan todos”.

Entonces, la demanda de las masas de poner palabras, memoria, lugares y nombres al agujero negro, ese Real de la historia argentina que implicó la desaparición de miles, no solo de sus cuerpos, en muchos casos, también de su identidad - tal vez por el saber inconciente que lo que no se tramita retorna de la peor manera - pudo ser leído por el nuevo contexto político, incorporando significantes en el discurso que se vincularan a esta demanda.

Sin embargo, creemos y para finalizar que este espacio discursivo que hemos estudiado, y que en aquel momento tomó el nombre de “postmenemismo”, presenta elementos de cambio que nos llevan a sostener que nos encontraríamos en un proceso de tránsito hacia nuevos discursos y reestructuraciones de los aparatos de Estado que concentran poder. Pero, teniendo en cuenta que estas nuevas construcciones deben ser consideradas como procesos asincrónicos, extensos y dispares (Foucault, 2002), dependerá de una serie de condiciones sociales, históricas y políticas, a nivel no sólo nacional sino también mundial, que las formaciones discursivas actuales y, por lo tanto, las prácticas que las acompañan, conlleven transformaciones sociales de fondo.

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, L. (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Bauman, Z., (2005) *Identidad*. Buenos Aires, Losada.

Escudero Chauvel, L. (2005) “Identidad e identidades” en *Estudios* N° 17, Primavera Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

Foucault M. (2002) *El orden del discurso*, Barcelona. Fábula Tusquets Editores.

Lacan, J. (1988) “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada” en *Escritos 1*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Lacan, J. (1992) “El reverso del psicoanálisis” en *El seminario*. Libro XVII, Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (1993) “La tercera” en *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires, Manantial

Lacan, J. (1995) “Aun” en *El seminario*. Libro XX. Buenos Aires, Paidós.

Verón, E. (1998) *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa.

Žižek, S. (2001) *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires, Paidós.

NOTA

¹ Otro, en sentido lacaniano.

APLICACIONES DE LA SEMIÓTICA PEIRCEANA EN EL ESTUDIO DE LOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL

Carlos Federico González Pérez

carlosfgonzalezp@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Propuestas de desarrollo de la Metodología Semiótica Peirceana de Juan Magariños de Morentín en relación al abordaje de problemáticas del Campo de la Comunicación.

Director: AGÜERO, Rubén Félix;

UNJu – UNLP / CONICET

Palabras clave

Semiótica peirceana, Comunicación, Investigación, Hipótesis, Interpretación.

Resumen

En este trabajo presentamos algunos avances en relación a un proyecto de tesis doctoral, el que hace foco en una problemática que puede inscribirse en el área de la comunicación organizacional por un lado, pero también en el de una determinada perspectiva semiótica, por otro. La propuesta concreta consiste en la aplicación de la Semiótica Peirceana al estudio de los procesos de comunicación en organizaciones, para establecer sus aplicaciones.

Enunciar la temática de esta manera implica el abordaje de la perspectiva triádica peirceana, al tomar en cuenta casi cualquier elemento presente en las organizaciones, en tanto estén relacionados a su comunicación (y se presenten en reemplazo de otra cosa – es decir, que cumplan con las condiciones de ser ‘signo’) en tanto íconos (por ejemplo: imágenes materiales visuales), índices (por ejemplo: objetos y comportamientos ritualizados) y símbolos (por ejemplo: enunciados en cuanto acontecimientos discursivos).

El momento que presentamos tiene que ver con exploraciones teóricas en la relación semiótica/comunicación, y las primeras aproximaciones al campo.

* * *

1. Introducción

En este trabajo presentamos algunos avances en relación a un proyecto de tesis doctoral, cuya problemática se inscribe en el área de la comunicación organizacional por un lado, pero también en el de una determinada perspectiva semiótica, por otro. La propuesta concreta consiste en la aplicación de la Semiótica Peirceana al estudio de los procesos de comunicación en organizaciones, para establecer sus aplicaciones posibles.

En los apartados siguientes presentamos esos avances en relación a dos cuestiones concretas: ciertas consideraciones a tener en cuenta en relación a la interpretación en contextos acotados (organizaciones), y una primera aproximación al referente empírico, a partir de la descripción de su plataforma de comunicación interna, identificando los principales soportes y formas de comunicación (con consideraciones sobre aplicaciones de operaciones semióticas específicas para cada caso).

2. Sobre la interpretación en las organizaciones

Los desarrollos en relación a la interpretación que se incluyen en este apartado, tienen como base teórica la estructura del signo peirceano, de manera que se considera constantemente la relación entre objeto, representamen e interpretante. Al recuperar el “*objeto*” nos estamos refiriendo al objeto inmediato pero sin dejar de prestar atención al objeto dinámico que sirve de motivación para la producción de signos (Peirce, C.P. 8.534).

Al considerar cómo sucede la producción, interpretación y transformación de significaciones en un ámbito acotado, específico, como una organización (sin

distinguir aquí, todavía, sus objetivos y funciones)¹ nos preguntamos: ¿qué papel cumpliría la semiótica? ¿Qué podría aportar? ¿Cómo se desarrollaría una operativa semiótica específica para problemáticas de significación en las organizaciones?

Un investigador, o una investigadora, interesado/a en estudiar algún fenómeno vinculado a una organización (su comunicación, por ejemplo), abordarán una serie de manifestaciones producidas en un ambiente acotado y en un tiempo contemporáneo a su intervención. Una organización produce una serie de materiales de comunicación que están destinados a ser interpretados más o menos inmediatamente (dependiendo de cuáles sean los propósitos de una organización: no será lo mismo una empresa que brinda servicios de telefonía con fines de lucro, que una asociación preocupada por solucionar problemáticas barriales), sobre todo, si esas comunicaciones tienen que ver con su funcionamiento.

A partir de un análisis de la función del signo, podríamos decir que su producción involucrará al fundamento (*ground*) de los objetos, que es transmitido por un representamen para un interpretante, en un momento histórico determinado en una sociedad determinada (el contexto organizacional, con la amplitud que se defina). La investigación sobre estos fenómenos se podrá realizar de manera contemporánea, más o menos, a las formas vigentes de producir e interpretar esas semiosis.

Pero en ese proceso, también ha habido tiempo, y han sucedido cosas. Retomando a Magariños de Morentín:

En esta interacción constructiva (refiriéndose a pensamiento, semiosis, mundo como los elementos mínimos que intervienen en la identificación ontológica del sujeto) la transformación de cada uno de los 3 elementos es constante, de modo que cualquier identificación que se pretenda es instantánea y ya histórica, apenas enunciada. Puede describirse la dinámica de las interrelaciones, proyectada hacia la inmediata transformación futura o recuperándola desde la inmediata transformación ya cumplida, pero no puede enunciársela como estando ocurriendo, porque apenas enunciada, y como consecuencia de tal enunciación, ya es otra. (2008:408)

De manera que, en esta corta historia semiótica (en unas semanas que pudiera llevar un diagnóstico organizacional, o en el breve lapso que nos llevó escribir este párrafo), ya ha transcurrido tiempo, y, por lo tanto, se ha incorporado la posibilidad de transformación de las significaciones vigentes. Inmediatamente enunciado, el fenómeno referido (el diagnóstico organizacional o la cita de Magariños de Morentín) ya no es el mismo.

La operación de interpretación en relación a los fenómenos comunicacionales en una organización también consistirá en describir los comportamientos que ésta involucra y en explicar (la intervención y el resultado de) esos comportamientos. En el ejemplo que venimos desarrollando (la comunicación en una organización determinada) esta interpretación se realizará a partir de lo que esté propuesto para un destinatario, a partir de imágenes, comportamientos y objetos, y palabras (escritas y en manifestación oral), o la combinación generada entre ellas. Quien investigue la comunicación de una empresa, de una institución gubernamental, de un museo, o de la organización que fuere, deberá aproximarse a la descripción y entendimiento de los objetos (nos referimos a una concepción más próxima a la idea de objeto dinámico peirceano – Eco, 1999:9; Peirce, 2008:82; Peirce, C.P. 4.536) que permiten (o “*motivan*” en palabras de Peirce) la creación de los signos vigentes en esa determinada organización, en un momento determinado.

La interpretación en las organizaciones estará vinculada a la aproximación de los mundos semióticos posibles a partir de un fenómeno organizacional (sus procesos de comunicación, por ejemplo). La producción de textos (íconos, índices, símbolos o su combinatoria) involucran a la interpretación en diferentes aspectos: interpreta quien produce, e interpreta el/la los/las destinatarios/as:

Hay interpretación (1) en el productor de un texto, que tiene como referente a determinada entidad del entorno, y que está destinado a establecer la significación de tal entidad para que pueda ser percibida como existente ontológico. Hay interpretación (2) en quien interpreta ese texto asignándole una efectiva significación a dicha entidad. Hay interpretación (3) en

quien percibe esa entidad como portadora de la significación atribuida por dicho texto. (Magariños de Morentín, 2008:165)

Magariños continúa con una interpretación (4) para considerar otras significaciones que compiten con la anterior, y nosotros agregamos otra: la interpretación que produce el investigador / la investigadora sobre estas interpretaciones.

La investigación sobre los fenómenos comunicacionales, por más que se realice en el marco de una misma sociedad y un mismo momento, deberá intentar explicarlos, a partir del establecimiento de hipótesis, pues si transcurre el tiempo, los fenómenos cambian. Una investigación con estas características podría explicar la variación de las semiosis, las hegemonías discursivas al momento del estudio, la aparición de nuevos bordes en las formas enunciativas, y las posibilidades de que una manifestación deje de ser actualizada (Magariños de Morentín, 2008:420-425).

Por lo tanto, consideramos que la interpretación vinculada a la investigación de los procesos de comunicación organizacional no puede ser otra cosa que el desarrollo de hipótesis, y la búsqueda de su explicación, considerándolas falibles.

3. Aproximación a la plataforma comunicacional interna del referente empírico

Una primera actividad desarrollada para la aproximación a la comunicación interna de la organización tomada por caso de estudio (un museo de la Ciudad de La Plata, Argentina) es el relevamiento de los soportes que se utilizan internamente, de los canales habilitados para la comunicación organizacional. Para ello tomamos la propuesta de Piñuel Raigada (1997: 104-127) quien denomina “*plataforma de comunicación*” al conjunto de soportes que existen en una organización, y los dispone en relación con la periodicidad de su uso.

Esta primera aproximación se irá completando/ampliando/modificando a medida que se avance en la investigación. En esta primera etapa, se propone alguna orientación para el abordaje y análisis de cada uno de los soportes que constituyen la plataforma de comunicación interna.

Desde una perspectiva peirceana, intentamos seguir aquí, con particular atención, las consideraciones de Magariños de Morentín en relación a proponer operaciones analíticas que permitan explicar significaciones (las que interesen a la investigación), *“específicas a la o las semiosis intervinientes”* (2008:165). Con esto nos referimos a que, en línea con lo que el propio Magariños planteó desde una perspectiva cognitivista, no produce la misma significación un pato de porcelana, el dibujo de un pato, o la palabra “pato”, ya que se trata de diferentes naturalezas semióticas, con sus propias lógicas y gramáticas. Lo que se está proponiendo es considerar a las semióticas particulares para el estudio de los diferentes signos, de acuerdo a la característica que predomine (simbólica, indicial o icónica) y por sus combinatorias.

Los cuadros que siguen resumen, en primer lugar, el detalle de cada dispositivo, su periodicidad y el enfoque semiótico propuesto para su estudio. El segundo cuadro muestra una síntesis de operaciones semióticas previstas para cada naturaleza semiótica: icónica, indicial y/o simbólica.

Aproximación a la plataforma organizacional

Periodicidad	Dispositivo	Propuesta metod. de análisis
Permanentes	Correo electrónico (comunicaciones masivas)	Semiótica de enunciados
	Tableros de anuncios	Semiótica de la imagen visual y de enunciados
	Señalética	Semiótica de la imagen visual
	Teléfono	Semiótica de enunciados

De periodicidad regular	Memorándums Memorias anuales	Semiótica de enunciados (en ambos casos)
De frecuencia ocasional	Reuniones	Semiótica indicial
Puramente ocasionales	No identificados	

Operaciones semióticas a recuperar

Naturaleza de la semiosis	Operaciones
Semiótica de enunciados	Análisis del discurso y semiótica cognitiva
SIMBÓLICA	<i>Normalización – Segmentación – Definiciones contextuales</i> <i>Ejes – Redes conceptuales y contrastantes</i>
Semiótica de objetos / comportamientos	<i>Identificación, establecimiento y descripción de:</i>
INDICIAL	<i>Entidades – Relaciones – Categorías</i>
Semiótica de las imágenes visuales	<i>Identificación – Reconocimiento – Interpretación</i>
ICÓNICA	<i>Semiótica del color</i>

1- Dispositivos permanentes

El correo electrónico (e-mail) es un soporte que se utiliza permanentemente en la organización que se estudia. Las comunicaciones que tienen que ver con aspectos organizativos y que se sostienen a través de este canal se denominan internamente “*comunicaciones masivas*”. Se utilizan tableros de anuncios o avisos distribuidos en el museo/caso. También se utiliza una señalética interna,

espacial y referencialmente importante. El teléfono, finalmente, constituye un soporte de comunicación utilizado a diario.

Los dispositivos permanentes que no existen en la organización son: newsletters; no hay desarrollo de la Web 2.0 (no existe una Intranet, y la página web no se utiliza con fines organizativos); mensajes de texto por celular; un buzón de sugerencias (se utiliza el correo electrónico, o se plantean las sugerencias en reuniones).

Registro y análisis: Los correos electrónicos masivos revisten el carácter de una comunicación de características simbólicas (palabra escrita), por lo que se analizarán desde la semiótica de enunciados. Los tableros de anuncios pueden ser registrados fotográficamente (para analizar su contextualización – ubicación) y ser intervenidos desde la semiótica de la imagen visual y desde la semiótica de enunciados (dado que podemos encontrar referencias visuales esquemáticas y palabra escrita). Para la señalética se propone un relevamiento de los soportes, diseños (a partir de los soportes originales en JPG) y la ubicación contextual (disposición de la señalización en la organización a través del registro fotográfico). Se analizarán desde la semiótica de la imagen visual. El teléfono, finalmente, presenta una gran dificultad para el registro, puesto que no se pueden grabar las conversaciones, pero sí se estima que será posible trabajarlo a partir de entrevistas que permitan definir cómo y para qué se usa.

2- Dispositivos de periodicidad regular

Existe la modalidad de la comunicación escrita, al estilo de Memorándums. Se intentará abordarlos desde la semiótica de enunciados. Lo mismo se hará con las memorias anuales.

No existen en la organización soportes tales como periódico interno, revista, boletín, *house organ*, o folletos, manuales de orientación, ni se realizan informes periódicos.

3- Dispositivos de frecuencia ocasional

Las reuniones vinculadas a la planificación organizacional, caracterizadas por Piñuel Raigada como de frecuencia ocasional, en el museo que se estudia son una forma privilegiada de comunicación. Intentaremos abordar estas situaciones de comunicación desde la semiótica indicial (relacionada a objetos y comportamientos).

No se utilizan audiovisuales internos, no está planificada la realización de seminarios, no se utilizan las videoconferencias, y los actos de bienvenida no son característicos de la organización.

4- Dispositivos puramente ocasionales

Hasta el momento no se han identificado otros canales y soportes que no se hayan considerado en los puntos anteriores. Tampoco se realizan encuestas internas (aunque existe un proyecto de implementación, por lo que se las considerará para algún análisis posterior).

Lo que aquí presentamos como una primera descripción de la plataforma de comunicación interna del caso, es una aproximación. Y como tal puede ser aún incompleta, pero permite organizar las primeras aproximaciones al campo.

La comunicación vista sólo desde esta perspectiva implica una mirada sesgada, por lo que no será lo único a lo que se atienda. Si bien se plantea en relación al foco problemático (como necesidad de establecer una situación particular) la investigación también considerará otros aspectos de la organización, tales como las relaciones interpersonales espontáneas (informales), la cultura interna, su identidad e historia, los objetivos y el plan estratégico de la organización, entre otras cosas.

Esta base es la que permitirá, con las operaciones propuestas, avanzar sobre las aplicaciones de la semiótica en el ámbito de la comunicación en las organizaciones.

BIBLIOGRAFÍA

ECO, U. (1999): *Kant y el ornitorrinco*. España, Lumen.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. A. (2008): *La semiótica de los bordes*. Córdoba, Comunicarte.

PEIRCE, C. S. (1965/1931): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. “Volume IV: The Simplest Mathematics; Volume VIII: Reviews, correspondence, and bibliography”. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

PEIRCE, C. S. (2008): *El pragmatismo*. Madrid, Ediciones Encuentro. Traducción de Sara Barrena.

PIÑUEL RAIGADA, J. L. (1997): *Teoría de la Comunicación y Gestión de las Organizaciones*. Madrid, Editorial Síntesis S.A.

SCHVARSTEIN, L. (2004): *Diseño de organizaciones*. Buenos Aires, Paidós.

NOTAS

¹ Actividad que debería realizarse en el desarrollo de la investigación empírica (caso considerado) para poder identificar los rasgos institucionales que se entraman y atraviesan toda organización (siguiendo a Schvarstein, 2004)

LUZ, CÁMARA... ACCIÓN POLÍTICA: UNA APROXIMACIÓN AL CINE DOCUMENTAL POSGENOCIDIO

Mgter. Claudia G. Grzincich

grzincich@gmail.com

Proyecto de investigación: “Discurso social: Tiempo y espacio en la construcción de identidades”.

Directora: Dra. María Teresa Dalmasso.

CEA – UNC

Palabras clave

Discurso social – Cine - Documental – Construcción de identidad.

Resumen

A lo largo del tiempo, los discursos fílmicos se han investido de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en determinados contextos históricos. En la Argentina, y de manera notoria a partir del XX aniversario del golpe de Estado de 1976, comienza a manifestarse públicamente en forma creciente el interés por el genocidio perpetrado por la Junta Militar durante los años '70, como así también por el devenir político de aquellos tiempos. Interés que se vio reflejado en diversos tipos de manifestaciones; por ejemplo, mediante la realización de numerosos films documentales.

En tal sentido, en este trabajo nos proponemos reflexionar qué conjunción de elementos se ponen en juego en el documental político contemporáneo capaces de producir construcciones de sentido acerca de la realidad de la década del '70 como así también de identidades politizadas reconstruidas constantemente. Dado que, como señala Stuart Hall, “aunque parezcan invocar un origen en un pasado histórico, las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser.

(...) Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella”, señala el autor. (Hall, S, 2003)

Al situarnos en el contexto de la actual producción de cine documental en Argentina, seleccionamos dos realizaciones de distintas características y diferentes realizadores: “Cazadores de Utopías” (1995) de David Blaustein y “Los Rubios” (2003) de Albertina Carri, en tanto espacios públicos de narración del pasado.

* * *

Introducción

A lo largo del tiempo, los discursos fílmicos se han investido de la capacidad de interpelar políticamente a los sujetos en determinados contextos históricos. En la Argentina, y de manera notoria a partir del XX aniversario del golpe de Estado de 1976, comienza a manifestarse públicamente en forma creciente el interés por el genocidio perpetrado por la Junta Militar durante los años '70, como así también por el devenir político de aquellos tiempos. Interés que se vio reflejado en diversos tipos de manifestaciones; por ejemplo, mediante la realización de numerosos films documentales.

En tal sentido, en este trabajo nos proponemos reflexionar qué conjunción de elementos se ponen en juego en el documental político contemporáneo capaces de producir construcciones de sentido acerca de la realidad de la década del '70 como así también de identidades que “se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella”. Dado que “aunque parezcan invocar un origen en un pasado histórico, tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” (Hall, S, 2003).

Al situarnos en el contexto de la actual producción de cine documental nacional, seleccionamos dos realizaciones de distintas características y diferentes

realizadores: “Cazadores de Utopías” (1995) de David Blaustein y “Los Rubios” (2003) de Albertina Carri, en tanto espacios públicos de narración del pasado.

Breve pasaje sobre la categoría “documental”

Más allá de la aceptación generalizada sobre la existencia de una realidad externa a la que se tiene acceso sólo en forma parcial, en las diversas modalidades de representación y propuestas del documental se presupone que ese mundo preexistente a la realización no aparece representado mecánicamente. Su representación es siempre producto de una interpretación subjetiva y nunca su copia fiel; es decir, está siempre mediada por la construcción de un tipo de mirada. Precisamente, la instancia que se identifica con la figura del enunciador puede asociarse a esta mirada. En el lenguaje cinematográfico cabe aplicar la idea de Emile Benveniste de que “el discurso provoca la emergencia de la subjetividad (...) el lenguaje propone siempre formas vacías que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú” (Benveniste, 1997: 184).

Cabe señalar que no es sencillo ubicar al documental bajo alguna de las categorías conocidas del análisis semiótico; de hecho, no existe consenso al respecto. Algunos autores, como Bill Nichols, adoptan la noción de género. Equiparando el documental al *western* o la comedia musical, lo que resulta poco representativo al observar su complejidad y diversidad. Por otra parte, autores europeos como Roger Odin prefieren referirse a un “efecto documentalizante” que se caracterizaría por el establecimiento de una relación con el exterior pero que no necesariamente tenían que enmarcarse en el registro de no ficción. De modo tal que, es posible considerar dentro de la órbita del documental a los llamados “docudramas”.

En tanto, Gustavo Aprea propone considerar al documental no como género ni como efecto sino como dispositivo (Aprea, 2005); concepto que no sólo permite articular las múltiples lecturas existentes sobre el término, sino que también hace referencia al modo de organizar disposiciones tecnológicas, técnicas

y textuales que constituyen al documental y que posibilitan la heterogeneidad y diversidad que lo caracteriza. En consecuencia, se considera al documental como una particular manera de organizar la articulación entre un determinado dispositivo técnico (el registro digital o analógico de imágenes y sonido) y una serie de prácticas culturales, textuales y políticas que son reconocidas bajo este término.

En un texto ya clásico, “La representación de la realidad” (1997), Bill Nichols propone variantes que permiten establecer algunos parámetros generales de clasificación al postular lo que llama diferentes modalidades de representación. Estas modalidades implican la estrategia con que cada documental se acerca al objeto que intenta construir. Así, Nichols identifica seis modalidades de representación: expositiva, poética, de observación, participativa, reflexiva y performativa. La primera, se refiere a los documentales que se caracterizan por aproximarse a un discurso de tipo explicativo, constan de imágenes acompañadas por lo general por un relato que marca claramente los objetivos, las pautas y las conclusiones del texto. La poética busca conmover al espectador a través de modos alternativos de acceso al conocimiento. La tercera, la modalidad de observación, trata de crear una sensación de no-intervención por parte del realizador, utilizando el montaje para dar una sensación de temporalidad realista, no obstante lo cual la intervención del realizador tiene lugar de todas maneras. Por el contrario, la modalidad participativa (o de intervención) incluye como detalle destacable la aparición del realizador como uno de los protagonistas, ya sea realizando entrevistas, comentando lo registrado o provocando situaciones a documentar. La modalidad reflexiva pone en cuestión las mismas herramientas de representación del documental, de un modo acaso metadiscursivo, esta modalidad tematiza el modo en que son realizados los documentales. Más que el hallazgo de verdades, se trata de exponer las posibilidades que tiene el documental para describir y comentar aspectos del mundo histórico. Por último, la modalidad performativa, no cuestiona las maneras de representar por el documental sino que se pregunta qué es el conocimiento. Explora en todos los componentes que rodean

a la experiencia del conocimiento: lo afectivo, lo emocional, lo racional y lo casual. Se trata de un análisis de las posibilidades de la subjetividad para la construcción del conocimiento y, por eso mismo, en ocasiones recorre el camino de lo autobiográfico.

Las modalidades de representación del pasado reciente en “Cazadores de Utopía” y “Los Rubios”

Retomando la clasificación de Nichols podríamos sostener que los documentales analizados emplean tanto el modo ‘expositivo’ u ‘objetivo’ como las formas ‘reflexiva’ y ‘performativa’.

El contexto político y social de producción de “Cazadores de Utopías” es la década del 90’. Si bien el film es realizado en 1995, se estrena en Buenos Aires el 24 de marzo de 1996; el mismo día en que se cumplen 20 años del último golpe militar en Argentina. Su lanzamiento se produce en el marco de numerosos actos y multitudinarias manifestaciones llevadas a cabo en todo el país en repudio al golpe de Estado de 1976; época en la que comienzan a proliferar “narrativas politizadoras del tiempo del genocidio” (Casullo, 2007) en formato de biografías, autobiografías, documentales y textos periodísticos. Época también signada por la aplicación de las “recetas neoliberales”, llevadas a cabo por el gobierno de Carlos Menem, como así también de las leyes de la impunidad –los indultos a los militares que vienen a sumarse a las anteriores leyes de Punto Final y Obediencia Debida-.

Al igual que otros documentales de esa época, la película tematiza cuestiones vinculadas con la organización Montoneros pero, a diferencia de la tendencia hacia las modalidades de representación subjetivas y participativas, opta por emplear la modalidad expositiva.

En este caso, se trata de un documental en el que el relato de los acontecimientos históricos está fuertemente organizado en torno al registro de testimonios originales. La prueba documental se articula en torno a la alternancia de las entrevistas a más de treinta testimonios de ex militantes intercaladas con un

uso intenso del material de archivo. Imágenes que, por un lado, permiten realizar una reconstrucción cronológica de una serie de hechos que involucraron a la agrupación Montoneros. Por otro, otorgan unidad a la película al repetirse una y otra vez; no obstante, el uso que se le destina a las mismas es subsidiaria de los testimonios.

La lucha setentista es así recuperada a partir de una mirada que, por momentos nostálgica, es enunciada por protagonistas que van relatando las distintas etapas: la politización de la juventud de los '70, la militancia, la lucha armada, la utopía, la represión, los campos de concentración, la cárcel, el exilio, la vuelta a la democracia. Se destaca así la pretensión de mostrar una mirada de la historia, bajo una modalidad de documental expositivo donde las imágenes son acompañadas por un relato que marca claramente los objetivos, las pautas y las conclusiones.

A partir de 1995 fueron apareciendo en el escenario documental argentino filmes que utilizan estrategias disímiles para narrar la dictadura del '76, el genocidio y sus efectos: "Los Rubios", al igual que otras producciones realizadas por hijos de desaparecidos, cuestionan la legitimidad del registro verista para la representación cinematográfica. Utiliza, por ejemplo, el montaje para representar los olvidos y rememoraciones, mostrando las diferentes capas de la memoria a través de la ruptura en la continuidad del relato.

Carri propone una película que incluye segmentos de ficción, algunas entrevistas y tomas de momentos de la producción del filme. No obstante esta diversidad de recursos utilizados, se trata de un documental que, de acuerdo con la clasificación de Bill Nichols, se enmarca dentro de la modalidad reflexiva al narrar la puesta en escena del filme mismo (modo reflexivo; Nichols, 1997: 66) y cuestionar, dentro del propio texto audiovisual, la propia capacidad del documental para recoger la realidad. A su vez, participa de un proceso de hibridación en el que se fusiona con la modalidad preformativa.

A diferencia de "Cazadores...", centrado fuertemente en la validación y solidificación de la identidad las organizaciones guerrilleras revolucionadas de la

década del '70, plantea la imposibilidad de reconstruir la identidad de sus padres militantes desaparecidos durante la última dictadura. Su apelación al pasado tiene en cuenta un presente, el de su propia identidad, dominado por esa ausencia.

De este modo, tanto el cuestionamiento sobre las dificultades y limitaciones representativas del lenguaje audiovisual como la cuestión autobiográfica (enmarcada dentro de la modalidad performativa) son dominantes.

Al reflexionar sobre sus propias condiciones de representación lo hace en dos sentidos: el primero, sobre las posibilidades del cine o de cualquier soporte audiovisual como forma de narrar y representar y, en un segundo sentido, sobre la ruptura con el verismo al que estaban atados el documental y los testimonios cinematográficos como lugar de “verdad” de la memoria. Las declaraciones de Albertina Carri a cámara además de incorporarla al espacio público como directora de cine y no sólo como hija, fundamentalmente reafirman una distancia con la visión heroica de la militancia. Dicha estrategia de (re)presentación se articula en primera persona, ficcionalizada a través del desdoblamiento entre Carri interpretada por sí misma y Carri representada por la actriz Analía Couceyro.

En tanto, el tema que articula a “Cazadores...” está definido por el modo en que recuerdan sus ‘protagonistas históricos’; testimonios que son el auténtico relato que construye el documental. Por ello, creemos que se trata de una película de perfil testimonial en el sentido de la centralidad de dicha fuente en la construcción de la prueba. A través de éstos se puede observar que el carácter verdadero de los hechos históricos se ve reforzado y corroborado por el posicionamiento que asumen los narradores. El relato se asume como histórico y gana en eficacia porque el enunciador se retrotrae al espacio-tiempo donde ocurrieron los hechos, en tanto testigo presencial. Vemos así en escena a los ex militantes de Montoneros hablando, recordando, testimoniando mediante relatos que siguen la explicación de lo sucedido, que otorgan un sentido general a la experiencia vivida.

Tomando distancia de la posición anterior, “Los Rubios” argumenta que alcanzar la verdad sobre los acontecimientos del pasado reciente es muy difícil

por el efecto conmocionante del dolor. A diferencia de Blaustein, la selección de fragmentos del pasado reciente realizada no tiene que ver con la recuperación de una voz testimonial de la militancia compartida con sus padres, de los “compañeros”, ni con una memoria anecdótica de los años 70 sino con el mundo de su niñez rural, que trastoca la historia en juego.

Desde esta mirada, el discurso se encuentra totalmente tamizado por la visión personal, subjetiva, que gana terreno en la narración, en los recuerdos y experiencias personales. De hecho, los momentos autobiográficos dentro del texto fílmico adquieren un peso trascendental, que juega su propio rol en la afirmación de la subjetividad dentro del discurso político.

En tal sentido, cabe preguntarse, si esta forma de intromisión del “Yo” en el texto se corresponde con búsquedas de nuevas formas de decir, teniendo en cuenta que una estética y un estilo siempre pertenecen a un momento histórico determinado, y que la subjetividad, entendida bajtinianamente, es también una creación social, colectiva, tejida indisolublemente por las coordenadas de una época.

BIBLIOGRAFÍA

Andacht, F. (2005): “La reflexividad mediática en el género indicial documental”. En *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 3: 75-92.

Aprea, G. (2005): “El documental audiovisual como dispositivo” en Rinsesi, E. (Comp.) *Política y cultura*. San Miguel, Departamento de publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Arfuch, L. (2002): *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo.
----- (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bajtin, M. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza Universidad.

----- (1982): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno editores.

Benveniste, E. (1997): *Problemas de Lingüística General II*. México, Siglo XXI editores.

Berger, J. (2000): *Modos de ver*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Casullo, N. (2007): *Las cuestiones*. Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica.

Comolli, J. L. (2002): *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Ed. Simurg

Farocki, H. (2003): *Crítica de la mirada*. Buenos Aires, Ed. Altamira.

Hall, Stuart (2003): "Introducción: ¿Quién necesita la 'identidad'?" En *Cuestiones de Identidad*. Stuart Hall y Paul du Gay (eds.). pp. 13-39. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Jelin, E. (2002^a): *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Paidós.

LECTURA / INVESTIGACIÓN / ESCRITURA
NUEVAS NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LOS TERRITORIOS
AUTORALES

Carmen C. Guadalupe Melo

cargm81@hotmail.com

Proyecto de Investigación: Autores Territoriales

Directora: Carmen de las Mercedes Santander de Schiavo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Autores – territorio – investigación – lectura – escritura

Resumen

En el marco de la presentación grupal del equipo que conforma el proyecto de investigación *Autores Territoriales*, este trabajo se propone dar cuenta de una de las líneas que en su interior se despliegan y que, continuando con la indagación y profundización de los discursos literarios del territorio misionero, se encuentra vinculada en esta instancia de desarrollo a una serie de discusiones en torno a los cruces y las fronteras entre las nociones de lectura, escritura e investigación.

En este sentido y con el objeto de instalarnos una vez más en el debate que lo territorial abre con respecto a las concepciones de la literatura en su dimensión regional, se buscará desplegar las posibilidades que este espacio intermedio habilita, tanto desde el abordaje de algunos aspectos discursivos de la producción literaria de los cuatro autores involucrados (Marcial Toledo, Olga Zamboni, Raúl Novau y Hugo W. Amable), como en la indagación y puesta en discusión de la propia enunciación del discurso crítico que lo aborda.

* * *

“...escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes...”
(Deleuze-Guattari; 2002, 11)

Advertencia

Nota: (del lat. nota)

Marca o señal que se pone en algo para reconocerlo o para darlo a conocer. Observación que se hace a un libro o escrito, que por lo regular se suele poner en los márgenes. Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase que en impresos o manuscritos va fuera del texto. (...) Apunte de algunas cosas o materias para extenderlas después o acordarse de ellas. Tomar nota. (Cfr. Diccionario de la Real Academia Española)

Dice Roland Barthes en *El placer del texto*: “Estar con quien se ama y pensar en otra cosa: es de esta manera como tengo los mejores pensamientos, como invento lo mejor y más adecuado para mi trabajo.” (2008, 36).

[Nota 1] Vuelvo una y otra vez a este pasaje. Dominada por el impulso casi caprichoso que impregna la elección de esta cita como apertura de las líneas que intentaré deslindar a continuación, busco los argumentos que me inclinan a volver a elegirla y a escribirla, luego de múltiples replanteos e intentos de variación. En esa búsqueda, intuyo que elegirla me resulta inevitable porque sé –estoy convencida– que en el momento mismo en que la leí por primera vez, fue cuando comencé a pensar y a escribir (anotar) algunas ideas que, supongo, serán parecidas a las que presento a continuación.

Pero se trata de una convicción oscilante, ambigua y hasta paradójica, que me provoca y al mismo tiempo me sitúa –una vez más– en el borde eufórico que reaparece cada vez que la mirada se instala ante otra página en blanco... nuevo espacio de la escritura y por tanto de la lectura, nuevo espacio de lo posible.

En aquel momento, cuando leía imaginando el relato sobre el trabajo grupal que esta cartografía empezaba a demandar, repasaba no sólo en lo cotidiana que suele ser esa práctica de *estar con alguien pensando en otra cosa*, sino también en la inmediata relación que puede llegar a establecerse entre ella y la labor crítica de todo investigador que mientras *está* frente al texto que lee, también interpreta, imagina y por tanto fantasea (*levanta la cabeza*, dice Barthes) *en/con* la letra, *en/con* el texto.

[Nota 2] Por eso, ahora, atendiendo a este recorte cartográfico –territorial– con el que estamos conversando, anoto lo que pensaba cuando levantaba la cabeza: cuando leemos literatura escrita por un grupo de autores misioneros estamos pensando en *otra(s) cosa(s)*. Esto es –retomando la línea de trabajo en equipo– desde *otro* lugar que no apunta a delimitar la alteridad sino a tomar distancia *desde* ella para abrir un diálogo que posibilite revisar una serie de definiciones instituidas desde algunos espacios de la crítica literaria argentina. En este sentido, esas *otras cosas* (esos *otros lugares*) que *pensamos* nos llevan a discutir (con) la categoría de *literatura regional*, entendida como representación de una realidad pintoresca y exótica –de la cual el escritor debe alejarse para poder representar¹ de manera fiel–, para ubicarnos ante la posibilidad de una literatura que a partir de relaciones territoriales diversas (imaginarias, ficcionales, lingüísticas, escriturales) construye múltiples universos posibles.

Y cuando afirmo que estamos pensando en otra cosa, me estoy refiriendo a que entendemos al territorio como ese espacio que trasciende a la región geográfica y política, que va más allá de los imaginarios de una nacionalidad argentina definidos desde las centralidades; como el espacio que se expande más allá del límite, en los márgenes, terreno fronterizo, zona lábil y de pasaje, lugar de la *fisura*.

Al respecto dice Barthes²: “...la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados...” (2008, 20).

[Nota 3] Varia(da)s son las consideraciones que emergen en este punto.

La primera retoma el espacio *entre*, el lugar *intermedio* (del entre-medio) donde las significaciones (en su plural más explícito) son posibles. Esa terceridad peirciana que, además de ser definida a través de enunciados re/conocidos, se vuelve tangible en el espacio que habitamos con nuestro cuerpo y nuestro lenguaje. La segunda me obliga a aclarar que cuando digo que lo habitamos, pienso no solamente en un sentido literal, explícito, de vivir aquí, en una ciudad “limítrofe” (como se dice), sino en sus sentidos implícitos y metafóricos: es, además y también, el lugar que asumimos y posicionamos discursivamente, tanto en el plano del pensar, elucubrar y tramar, como en el del decir, hacer y escribir.

Por esto –y aquí viene el tercer punto a considerar–, es que nuestro trabajo crítico concreta su juego en la observación de lo que Barthes llamaría el *centelleo entre dos piezas*³: placer de la letra escrita y pronunciada por universos literarios múltiples⁴, búsqueda de un lenguaje, lenguajes e incluso léxicos –para ser aún más precisa–, que posibiliten seguir construyendo mundo *en* el diálogo y la conversación perpetua entre las discursividades que surcan este territorio.

[Nota 4] Mientras pensamos en otra cosa, nos dejamos provocar entonces por la enunciación, tanto ajena como propia, y desde allí nos desbordamos en direcciones varias.

En el marco del trabajo grupal, la dirección de mi desborde –por el momento al menos– se perfila hacia un lugar transversal y explora la contingencia de la propia práctica en sus diversos *niveles*: aquel que se concentra en el análisis de discursos literarios y *conversa* con voces autorales de la literatura de provincia; aquel que desde ese ejercicio esboza abordajes a una teoría/metodología de la investigación, mientras experimenta con la *provocación* de nuevas líneas de trabajo posibles⁵. Asimismo, y por lo ya dicho, aquel que traza una aproximación a la figura del investigador como sujeto *inserto en el deseo*, en el *goce*, que antes de abocarse a la separación de los discursos (y por tanto “al” método) se constituye en el espacio de la interdisciplina y desde allí experimenta con la textualidad/textualización⁶.

Por esto mismo cito: “Texto quiere decir tejido... el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo...” (2008, 84).

[Nota 5] La imagen de entrelazado perpetuo me lleva a recapitular y anotar otra vez una digresión que se me presentaba unas líneas más arriba cuando me refería a las conversaciones con la literatura de este territorio. Se trata de una idea que retoma una discusión clásica –pero no por ello del todo canónica– que desde hace tiempo me anda rondando y que vuelve en el cruce con una nota al pie, que puse por si acaso para mí, y que en la lectura pudo haber pasado desapercibida. Esa nota citaba a Barthes cuando define la representación como esa *figuración inflada* “cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo”. Esto es, representación entendida como *objeto de imitación* en la que “nada salta fuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla” (Cfr. 2008, 75).

Desde allí, me pregunto⁷, ¿qué sucede si vamos *a través* del marco, *a través del espejo*? ¿Si corremos el punto de vista, la línea de fuga y nos metemos de revés en esos otros universos que pueden ser posibles? ¿De revés en relación con qué? ¿Existe algo así como un derecho, como un punto de referencia definido e inamovible? Me parece más bien que, en coincidencia con lo que se viene apuntando, preferiría hablar de constructos, de delimitaciones, de mapas y –ya que la ocasión invita– de cartografías y postular así, una vez más, el territorio como ese espacio “por marcar” (surcar, trazar, horadar). Espacio que se redefine en la medida que sus habitantes lo “ocupan” y de ese modo lo instituyen.

[Nota 6] Cómo irrumpimos en ese espacio es otro de los debates que se abren en el seno de este equipo. Debate para el cual existe una toma de posición definida: el trabajo con el texto (con el trazo), entendiendo el texto como un campo metodológico (Cfr. Barthes; 2007, 146-7), espacio en el cual se territorializan tanto las lecturas/escrituras literarias como las lecturas/escrituras críticas.

En este juego ambivalente que postula el escribir como continuidad del leer emerge otra anotación que me orienta a retomar la concepción de la lectura

como aquello que “no se detiene” (2007, 84). En este sentido, y consecuentemente con el propio entramado que vengo ensayando, la lectura definida como práctica que trasciende los límites la página (escrita o en blanco) para reconocer en ella el lugar de inflexión donde se articula, se des/cubre –se des/vela dice Derrida– en su condición más *íntima*; el espacio a partir del cual, o quizás *en* el cual, se despliega –disemina– en sus diversos matices: como práctica (de interpretación, de apropiación, de conocimiento), como goce (del texto, del sentido, del lenguaje), como condición (expansiva, liberadora, provocadora, significante, escritural).

[Nota 7] Y en este sentido de lectura/escritura como prácticas interdependientes (como texto, como investigación), el lenguaje se convierte en *el continente a explorar* (2007, 84)... O a explotar, ya que llamativamente, al menos en mis anotaciones, el verbo tiende a confundirse.

Emerge así una nueva pregunta: ¿qué es lo que explota? Explota el sujeto (el hombre) que se define –se constituye– *en y por* el lenguaje. Explota la escritura, ya que –según entendemos– es el lugar donde se realiza el lenguaje. Explotan los sentidos contenidos en ese instante que configura la enunciación de la propia palabra... Y cuando todo ello explota echa a andar la investigación (interlocución), y sólo entonces la lectura se expande, circula, y los significantes se liberan. Sólo entonces el texto deja de ser un *objeto computable* y se convierte en un *espacio de diseminación* que pone en escena un gesto, una mirada, un posicionamiento; el *uso metodológico de la lectura*, que abre así paso al placer (del texto), al goce (de la escritura)⁸... Y podría agregar también al compromiso (del saber); a *la toma de la palabra* no sólo en un sentido lingüístico sino también político e ideológico (discursivo).

[Nota 7] Y entonces, otra pregunta: ¿luego escribimos? Creo que no. Más bien, entretanto.

Dicho esto, retomo la concepción que postula que así como la materia de análisis guía la lectura (Carbó; 2002, 27), es la lectura la que dicta (traza) en el terreno de la escritura. En otras palabras, y dejando de lado una concepción lineal para pensar otra vez en un sentido circular, textual (tejido, trama), lectura y

escritura no dejan de mecerse en ese espacio de cruce, de *vaivén*, que puede ser entendido a su vez como el lugar de la dispersión y, por qué no, de la invención (y el conocimiento). Lectura/escritura en su entrecruzamiento, diría Noé Jitrik. Esto es, como entre-texto, entremedio, intermedio/a de dos ficciones: aquella que explora/explota las fronteras del acontecimiento y aquella que bord(e)a los límites del saber en el goce de la palabra.

Entonces, lectura/escritura como espacio que atrapa *al que escribe* (Barthes; 2002, 31), lo captura y lo dispara hacia el terreno erótico de la diferencia. En síntesis, lectura/escritura que se vuelve una cadencia; un movimiento expansivo, intenso. Perenne. Persistente. *Rizoma*. Espacio de cruce, de intersección, de *deslinde* y reconocimiento.

Acotación

Como señalaba la advertencia que abría estas líneas, estas notas son sólo algunas de las marcas que fui trazando a lo largo de una lectura impulsiva pero interrumpida. Constituyen el producto de una serie de observaciones que precisamente fui anotando al margen, ese pequeño espacio al que los lectores neuróticos volvemos una y otra vez porque sabemos que conservan la huella de nuestro paso por el texto; huella que inmediatamente se transforma en la punta de la madeja que intentamos desenredar para seguir tramando los diálogos que se fueron insinuando a lo largo de un recorrido disperso, aunque muchas veces recurrente.

Algunas líneas más arriba me refería a la movilidad y labilidad de los márgenes que definen el territorio geográfico que habitamos. Pienso que es posible sugerir la similitud y por qué no la simultaneidad entre estos márgenes y aquellos; ambos, espacios permeables donde lo que parece terminar puede ser retomado y resignificado, para recomenzar dando lugar a la dispersión y la diseminación de alguna *otra cosa*.

En este sentido, la nota –observación, advertencia, explicación o comentario al margen– no estará *fuera del texto* sino que por el contrario será su

parte constitutiva. Espacio simultáneo de la detención y la proliferación ya que, al decir de Derrida, *no hay nada antes del texto, no hay pretexto que no sea ya un texto* (Derrida; 1975, 490).

En este punto, sólo me resta una última aclaración que se me plantea cuando vuelvo al título de este trabajo: lectura, investigación y escritura constituyen el objeto de nuestro estudio; leer, investigar y escribir, las prácticas desde donde lo estamos abordamos persistentemente.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (2002) “Los jóvenes investigadores”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires, Paidós.

BARTHES, Roland (2007): *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires, Paidós.

BARTHES, Roland: *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI 2008.

CARBÓ, Teresa (1995) Lectura y sintaxis en análisis de discurso (Una reflexión teórico-metodológica). En *Discursos. Teoría y análisis*. México, UNAM, 1995.

CARBÓ, Teresa (2002) “Investigador y objeto: una extraña/da intimidad”. En *Iztapalapa 53. Análisis del discurso: teorías, métodos y áreas de estudio*. Año 23, México, Universidad Autónoma Metropolitana, julio-diciembre de 2002.

DERRIDA, Jacques (1975): *La diseminación*. Madrid, Ed. Fundamentos. Pp. 429-549.

DELEUZE, G.-GUATTARI, F. (2002): “Rizoma”. En *Milmesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

NOTAS

¹ Según Barthes, “...cuando nada sale, cuando nada salta fuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla.” (2008, 75)

² Aclaro por las dudas: es la lectura de su *placer del texto* la que me provoca estas anotaciones.

³ “...allí donde la vestimenta se abre...” (Barthes, 2008, 18).

⁴ “Este placer puede ser *dicho*: de aquí proviene la crítica.” (Barthes; 2008, 68)

⁵ Desde la propia práctica de investigación y desde el ejercicio de la docencia.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁶ Cfr. Barthes; 2002, 104. Vuelve en este punto, una y otra vez, ese ensayo tan breve pero tan agudo: “Los jóvenes investigadores”.

⁷ Con Foucault y con Carroll, debo reconocerlo

⁸ Cfr. Carbó; 1995, 48.

RETÓRICA Y SEMIOSIS. ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES QUE CIRCULAN A TRAVÉS DE LAS PANTALLAS.

Liliana GUIÑAZÚ

lguizu@hum.unrc.edu.ar

Proyecto de investigación: El niño y su relación con el mundo a través de las pantallas. Aspectos generales para la constitución de un sujeto adulto crítico en el marco de la bioética.

Director: Liliana Inés GUIÑAZÚ

UNRC

Palabras clave

Retórica – niños – pantallas – representaciones – educación

Resumen

Es incuestionable y significativa la presencia de *las pantallas* en la vida de nuestros niños y a través de ellas, la circulación de diferentes modos de representación del mundo. Nos ocupamos de estudiar una semiosis generacional; semiosis en tanto y en cuanto se construyen sentidos a partir de una retórica, preferentemente visual, que no deja de sorprendernos; generacional, porque el siglo XXI es el tiempo de los llamados “nativos digitales” donde la cultura del zapping y los efectos especiales desborda cualquier expectativa.

La indudable influencia que ejercen los medios en la sociedad en general y en el ámbito infantil en particular, se manifiesta de diferentes formas y adquiere tantos sentidos como interpretaciones podamos darle. Con este estudio nos proponemos dar cuenta de este fenómeno social y comprender su alcance en un ámbito específico, a la vez que intentamos llevar adelante una serie de acciones que propendan a la constitución de un sujeto crítico en relación con los medios de comunicación masivos. El tema principal que nos ocupa es la transmisión de

valores éticos desde los medios audiovisuales con los que interactúan los niños en su cotidianeidad, que se imponen desde la producción discursiva multimedial, que generan representaciones capaces de orientar las conductas y los modos de apropiación del mundo.

En esta línea, nuestra labor investigativa se centra en el análisis de discursos, con la finalidad de estudiar el proceso de circulación de sentidos que se configura a través de las pantallas de los medios de comunicación de masas. Estaremos presentando en esta instancia, lo actuado en una primera etapa de sistematización teórico-metodológica y de análisis de películas infantiles, como un modo de reconstrucción de valores éticos y hechos de semiosis.

* * *

Es incuestionable y significativa la presencia de *las pantallas* en la vida de nuestros niños y a través de ellas, la circulación de diferentes modos de representación del mundo.

De tal década, tal niño. No es lo mismo haber nacido en el 2001, que en 1991 y ni hablar de la década del 60 o 70. Los niños se asemejan a su tiempo; cada época imprime sus rasgos en ellos. (Guiñazú, 2008).

Nos ocupamos de estudiar una semiosis generacional; semiosis en tanto y en cuanto se construyen sentidos a partir de una retórica, preferentemente visual, que no deja de sorprendernos; generacional, porque el siglo XXI es el tiempo de los llamados “nativos digitales” (Piscitelli, 2005) donde la cultura del zapping y los efectos especiales desborda cualquier expectativa.

La indudable influencia que ejercen los medios en la sociedad en general y en el ámbito infantil en particular, se manifiesta de diferentes formas y adquiere tantos sentidos como interpretaciones podamos darle. Con este estudio nos proponemos dar cuenta de este fenómeno social y comprender su alcance en un ámbito específico, a la vez que intentamos llevar adelante una serie de acciones

que propendan a la constitución de un sujeto crítico en relación con los medios de comunicación masivos. El tema principal que nos ocupa es la transmisión de valores éticos desde los medios audiovisuales con los que interactúan los niños en su cotidianeidad, que se imponen desde la producción discursiva multimedial, que generan representaciones capaces de orientar las conductas y los modos de apropiación del mundo. A partir de estudios realizados acerca de las retóricas multimediales en los programas infantiles que los niños prefieren (Guiñazú, 2008; Abbá y otros, 2008) nos proponemos abordar las condiciones de recepción en esta población, para completar el proceso de circulación de sentidos. En esta línea, cuestiones de bioética merecerán nuestra especial atención, en virtud del alcance de este proyecto y de los objetivos propuestos.

Pensar la niñez en el siglo XXI nos lleva a resignificar modos de apropiación de saberes, ya que los medios audiovisuales se imponen omnipresentes en la cotidianeidad y poco a poco se acercan al ámbito de la educación formal, lugar donde la incorporación de los medios merece especial atención. A partir de estudios acerca de la relación entre el niño y el mundo a través de las pantallas, hemos podido acercarnos a una cultura que no deja de sorprendernos por las grandes proyecciones que conlleva. En esta línea, consideramos que los modelos y estilos de vida que se ofrecen a través de las pantallas, influyen en los modos de comportamiento, a la vez que instituyen sentidos que prevalecen en las representaciones sociales. Nuestra hipótesis inicial considera a las pantallas que seducen al niño como un proceso de producción de formas culturales y como uno de los soportes más poderosos de construcción de representaciones sociales y de transmisión de la herencia cultural. En ese sentido, a modo de hipótesis consideramos que:

- a. Si las representaciones sólo pueden evolucionar a partir de la reflexión crítica del individuo sobre sus propias representaciones, es preciso lograr instancias que favorezcan la meta-reflexión;
- b. Si en el discurso se hacen explícitos los elementos constitutivos de los campos representacionales, resulta indispensable analizar las huellas discursivas

desde un enfoque semiótico que dé cuenta de las condiciones de producción y de recepción.

c. El análisis de multimedios que forman parte de la cotidianeidad del niño evidencia un modo diferente de apropiación de representaciones sociales;

d. El análisis de los efectos de estos discursos en relación con los resultados obtenidos nos proporciona fundamentos para un aprovechamiento didáctico.

Como esta investigación se enmarca dentro de un proceso de formación docente para el análisis reflexivo y crítico de propuestas educativas que contemplen la inclusión de Tecnologías Multimediales en la enseñanza en el Nivel Inicial, nuestro objetivo contempla dos aspectos:

- Por un lado, nos centramos en la formación docente y buscamos promover la inclusión de recursos tecnológicos a partir de objetivos didácticos pertinentes y en el marco de una Capacitación específica,
- Por otro lado, creamos las condiciones necesarias para dar continuidad a nuestra investigación, de análisis discursivo, y estudio del proceso de circulación de sentidos que se configura a través de las pantallas de los medios de comunicación de masas (films especialmente) con los que interactúa el niño en su etapa inicial, como un modo de aprehensión de los valores éticos que lo relacionan con el mundo.

Con la mirada puesta en estos dos aspectos señalados, nos planeamos las metas que expresamos del siguiente modo:

- Estudiar la construcción de valores éticos en programación infantil, preferentemente films, que forman parte de la cotidianeidad del niño.
- Elaborar un método de análisis que posibilite el estudio de las condiciones de recepción.
- Analizar los efectos de los discursos analizados, en los niños del Nivel Inicial.

- Capacitar a los docentes del Nivel Inicial en el análisis crítico de la programación antes mencionada, teniendo en cuenta los diferentes lenguajes, para un aprovechamiento pedagógico-didáctico.

En esta etapa, de sistematización de los fundamentos teóricos que orientarán el desarrollo de la investigación, estamos trabajando sobre la base de lo ya realizado, en el marco de un proyecto iniciado en el año 2009¹ y cuyos datos y resultados parciales merecen ser tenidos en cuenta en función de sus alcances. Es así que, el estudio de las representaciones sociales de alumnas del profesorado en Educación Inicial ha sido abordado con el objetivo de indagar acerca del lugar que ocupan los multimedios en la formación de los futuros docentes y sus implicancias en la tarea áulica.

El funcionamiento de los grupos sociales, en este caso alumnas del profesorado, depende de las representaciones intersubjetivas que comparten, en razón de lo cual, entendemos que hay un sistema de signos, o sistema semiótico, que expresa las creencias, o conocimientos implícitos de estos sujetos y por ello, nuestro análisis se centra en describir las huellas de la producción discursiva. Estamos considerando al enunciado de los futuros docentes en este caso, desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona.

En esta oportunidad, a partir de los datos relevados y analizados parcialmente, las representaciones sociales surgen y nos movilizan a trabajar con los proyectos de implementación de recursos tecnológicos en el aula, a los fines de identificar la posible evolución de las mismas. Esto último, con la convicción de que las representaciones que las alumnas del Profesorado tienen acerca de las TIC influirán en los procedimientos utilizados en la enseñanza y en consecuencia, influirán en las estrategias que desarrollen los niños para aprender.

Consideramos a las Representaciones Sociales, en el marco de una Psicología Social de la cual retomamos solamente algunas nociones, como una creencia, un saber común que fluye a través del tiempo y se fija en las mentes individuales. En nuestro estudio, las vinculamos con los signos y objetos semióticos. En esta línea, nuestra metodología de investigación se centrará en una

manera particular de abordar las RS, como construcciones semióticas que pueden ser “objetivadas” en las prácticas discursivas. Consideramos que podemos acceder a este conocimiento sobre el mundo que emerge del sentido común, de las creencias y valores individuales con implicación en lo social, a través de cualquier materia significativa, investida de sentido en la red semiótica.

Para explicitar el mecanismo de funcionamiento de las RS nos apoyamos en el artículo de Pfeuti (1996), quien retoma los conceptos de Moscovici (1986). “Sistema de imágenes, opiniones y creencias”, dice este autor, y nosotros lo vinculamos con el conocimiento previo del mundo y de las cosas que los niños poseen y que se enriquece en el proceso de aprendizaje. Es un lugar de interacción con la información y desde donde surgen nuestras experiencias individuales, luego grupales. Este sistema, según Moscovici, “orienta la práctica y está influenciado por ella”, ya que son contenidos organizados que dan cuenta del universo de estos grupos sociales. Estos sistemas de conocimiento implican valores, conceptos, una manera de ver el mundo y a la vez de construir el mundo. Al ser portadoras de sentidos sociales, las representaciones determinan y aseguran la comunicación entre los miembros de una sociedad determinada. Qué importante resulta entonces, tratar con sus implicancias en el Nivel Inicial, momento de formación, de recepción de formas culturales.

Consideramos a las pantallas como ese espacio limitado por un recuadro de diferentes dimensiones que media entre el niño y el mundo ficcional. Nos referimos a cualquier sistema semiótico que interactúa con el niño a través de una pantalla, ya sea de televisión o cine, ya sea de computadora o videojuego. El uso aquí del término “pantalla” obedece a una elección del investigador, ya que “la pantalla” es un objeto cuya única finalidad es la de interponerse entre el espectador y el contenido del medio de comunicación. Dice el diccionario que es “una lámina que se sujeta alrededor o delante de la luz artificial para que no moleste la vista o para dirigirla”; en este trabajo retenemos el segundo aspecto, ya que consideramos que la pantalla impone los límites de la percepción y es el marco donde se fija la atención del niño. También dice el diccionario que es el

“telón sobre el cual se proyectan las figuras del cinematógrafo”; nuestro estudio se basa en representaciones y precisamente, en que existe un mundo que se proyecta al niño. Finalmente, en un sentido figurativo, se denomina “pantalla” a una “persona o cosa que, puesta delante de otra, la oculta o le hace sombra”, al igual que la “persona que llama hacia sí la atención en tanto otra hace ocultamente algo” (Diccionario KARTEN ilustrado, 1974). Precisamente, esta investigación pretende descubrir los sentidos ocultos entre las sombras significantes que conforman una estrategia propia de los discursos multimediales y que logran captar la atención del niño. (Guiñazú, 2006)

Asimismo, el análisis semiótico de las entrevistas a los niños que cursan el nivel inicial en escuelas públicas y privadas de la ciudad de Río Cuarto (población que definiremos oportunamente, según la adhesión al proyecto por parte de docentes del nivel inicial que acepten la propuesta de formación), nos permitirá indagar acerca de las condiciones de recepción de estos discursos multimediales previamente analizados y de ese modo podremos abordar la circulación de sentidos (Verón, 1996) Una de las maneras para comprender los fenómenos sociales es a través de la Semiótica, como disciplina teórica pero también como metodología capaz de proporcionarnos los instrumentos necesarios para explicar cómo y por qué un determinado fenómeno adquiere en una determinada sociedad y en un determinado momento histórico de tal sociedad, una determinada significación y cómo se la comunica y cuáles son sus posibilidades de transformación. Y esto se logra precisamente, estudiando discursos sociales, estudiando el sistema de los signos que están vigentes en una sociedad y las características de su utilización. (Magariños de Morentin, 1996)

Es por ello que proponemos desarrollar un Curso de Formación y Capacitación docente que contemple las variantes antes enunciadas, tratando de superar la discusión acerca de la inclusión de las Tecnologías y los Multimedios en el Nivel Inicial, así como también el tecnicismo de otras épocas. En esta línea, esta investigación busca desarrollar estrategias didácticas para promover la

enseñanza de y con Multimedios, a partir de un enfoque constructivista que contemple las competencias de los docentes (Perrenoud, 1996; Guiñazú, 2005-b), sobre la base de su propia representación.

Entonces, empezar a mirar junto al niño, para el niño y a favor del niño, exige un compromiso. Un punto de vista crítico que contemple la interpretación de signos y hechos de semiosis que configuran determinadas significaciones deberá estar presente a la hora de plantear la enseñanza de la Bioética. ¿Qué pensar acerca de los juguetes-robots-amigos? ¿Qué pensar acerca de un hermano “perfecto”? Evidentemente, nos enfrentamos con una situación crítica que nos moviliza el pensamiento. ¿Qué pensar de la clonación? Si a nosotros adultos estas preguntas nos inquietan, tengamos en cuenta que los programas infantiles, como muchos otros programas que también ven los pequeños, colaboran en la formación de estos pensamientos en las mentes infantiles, influyen en la construcción de sus representaciones acerca de estos temas.

Es por ello que proponemos:

- Incorporar al aula los programas infantiles de mayor audiencia entre los niños de 4 y 5 años como medio que acompaña el proceso de formación cultural y provoca efectos socio-cognitivos, al poner en evidencia mecanismos culturales, didácticos, filosóficos y semióticos.
- Trabajar con la relación conocimiento científico y conocimiento cotidiano, informal, considerando que se condicionan mutuamente en permanente interacción.
- Reflexionar acerca del rol que desempeñan “las pantallas” en el desarrollo intelectual y afectivo de los niños, como un modo de ser partícipe activo en la mirada de la vida desde una perspectiva ética.

Un paso importante en este trayecto es el análisis de programación específica. En esta etapa de nuestra investigación, además de una labor de sistematización teórico-metodológica, estamos llevando adelante el análisis

semiótico de algunas películas infantiles. La enorme producción fílmica nos obliga a realizar una selección casi arbitraria de los discursos a analizar. Casi, puesto que es de conocimiento común y cotidiano, cuáles son las películas que “están de moda” o que los niños mencionan constantemente, lo que nos da la pauta de que la mayoría las ha visto.

Esta postura sobrepasa lo meramente técnico o relacionado con los medios. Se trata de movilizar saberes, de construir conocimiento.

Resulta entonces interesante y conveniente, analizar críticamente estos programas infantiles, detectar los sentidos ocultos, las representaciones que surgen desde el accionar de los héroes, detectar los valores que se difunden. Y en la misma línea, ocuparnos de los villanos, de los amigos del héroe, de todos y cada uno de los personajes que intervienen de diferente modo en la construcción de representaciones con la finalidad de incorporarlos al aula y acompañar al niño en su encuentro con el mundo real, desde la ficción y en el marco de la ética para la vida. (Guiñazú, 2008)

Nuestro estudio pretende mantener un enfoque crítico de los medios de comunicación masivos, como lugares que se envisten de sentido para construir una visión de mundo y en consecuencia, son discursos sociales que manipulan cuestiones éticas aún sin resolver.

BIBLIOGRAFÍA

ABBÁ, N.; D'ANGELO, S., GIMÉNEZ, Z., GUIÑAZÚ, L. (2008) “El lugar de la televisión en la generación de conocimientos informales” X Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la REDUE, Repensar la niñez en el siglo XXI. Septiembre de 2008. Mendoza. CD- ISBN: 978-987-575-072-2

GUIÑAZÚ, L. (2005) “Las representaciones de los docentes de lenguas (materna y extranjera) acerca del uso de las tecnologías de la información y la

comunicación en el aula. Estudio semiótico de casos.”Tesis en el marco de la *Maestría en Enseñanza de la Lengua y la Literatura*. Defendida en mayo de 2006. Facultad de Humanidades y Arte-Universidad Nacional de Rosario.

GUIÑAZÚ, L. (2006) “Un mundo semiotizado para un niño que se forma éticamente. Las “pantallas”: lugar de construcción de valores sociales” IV Jornadas de Bioética La enseñanza de la Bioética en los diferentes niveles educativos. UNRC. ISBN: 950-665-411-5. Pág. 70-75

GUIÑAZÚ, L. (2008) “Reconstruir sentidos en la cultura de lo visual. Aportes para el conocimiento de una semiosis generacional” X Congreso Nacional y II Congreso Internacional *Repensar la niñez en el siglo XXI*.

HOUDÉ, O. (et al.) (2003). *Diccionario de Ciencias Cognitivas: neurociencia, psicología, inteligencia artificial, lingüística y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu: p. 389.

LEVIN E. (2006) *¿Hacia una infancia virtual? La imagen corporal sin cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (1996) *Los Fundamentos Lógicos de la Semiótica y su Práctica*. Buenos Aires, Edicial.

METZ, Ch. (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguajes* n°2. Buenos Aires: Nueva Visión.

PERRENOUD, Ph. (2004) *Diez nuevas competencias para enseñar. Invitación al viaje*. Barcelona, Graó.

PFEUTI, S. (1996) “Représentations sociales: quelques aspects théoriques et méthodologiques”, disponible en <http://www.unine.ch/sed/42pfeuti.pdf> (última consulta: 12/12/03).

VERÓN, E. (1996) *La Semiosis Social*. Barcelona, Gedisa. Parte II. Cap. 4, 5 y 6.

NOTAS

¹ *Identidad de la Lengua y la Literatura y Multimedios en el Nivel Inicial: estudio de los modos de construcción de Representaciones Sociales en recursos multimediales y en docentes en formación continua*. Proyecto aprobado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNRC. Dirección: Mgter. Liliana Guiñazú. Período 2009-2010

**LA CONMEMORACIÓN DEL 40° ANIVERSARIO DE
LA MUERTE DEL “CHE” GUEVARA.**

Catas en una travesía mediática y mnemosemiótica comunicativa.

Lic. Sonia Gladis Hucowsky

hucowskysonia@gmail.com

Proyecto de Investigación: Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria IV.

Archivo Mediático. 2008-2010.

Director: Dr. Marcelino García

FHyCS – UNaM

Palabras Clave

Mass-Mediación-Archivo Mediático-Memoria colectiva pública.

Resumen

Nos interesa en esta ponencia, y desde un enfoque *semiótico*, del *análisis del discurso* y desde la *comunicación*, el *proceso de massmediación* de la *memoria colectiva pública* en torno a la “Conmemoración en octubre de 2007, del 40 Aniversario del asesinato, de Ernesto Guevara de la Serna, mundialmente conocido como “el Che Guevara”.

Veremos estas cuestiones, pero, desde “los ojos” de los *medios de comunicación*, es decir a la organización y la estructuración por parte de los *massmedia* de la presencia del pasado en el presente; del tratamiento por parte de la prensa de temáticas históricas como una política de *memoria*, que interviene activamente en la disputa de *sentidos* por el pasado, conformando una *memoria colectiva pública*, de la que a su vez forman parte y a partir de la cual es posible la regeneración del *sentido* de la realidad y de los propios media. (García, M. 2008)

Entendemos que en un estudio sobre la *memoria* lo importante no es hasta que punto un recuerdo coincide exactamente con la realidad pasada, sino *por qué*

los actores construyen su recuerdo de una cierta forma en un momento dado. En la mayoría de los casos lo que se recuerda nos devela la relación entre los actores involucrados en estas memorias y su relación con el entorno ideológico, político, social y cultural que lo rodea en el presente. (Middleton, D. Derek E. 1990: 19)

El marco teórico y metodológico, para el abordaje *mnemo-semiótico*, es el análisis del discurso y la semiótica.

* * *

El presente trabajo se enmarca en el Programa de Semiótica, de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, Argentina, y dentro del mismo en la serie de investigación: “Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria” equipo de trabajo que conduce el Dr. Marcelino García y que integro desde hacen algunos años como investigadora inicial. En esta oportunidad y siempre desde un *enfoque interdisciplinar*: (Semiótica-Análisis del Discurso-Comunicación Social), he seleccionado uno de los temas que exploré en estos años en los que llevo andando y *catando* el valioso y enriquecedor camino de la investigación.

Se trata del abordaje de la massmediación de la *memoria colectiva*: qué se recuerda y de que manera (Ricoeur, P.:1999) en los diarios acerca de algunos hechos, fechas, guerras, acontecimientos, personajes, entre otros. Cómo se recuerda y qué trabajo de re-construcción de significados y acentuación ideológica realiza la prensa a propósito de la actualidad y de algunos acontecimientos, (la guerra de Malvinas; el Bicentenario; Evita, Gardel, etc.) y en este caso concreto recorrer de manera breve alguno de los tratamientos o maneras que los medios de comunicación¹ le han dado al hecho de cumplirse un aniversario mas de la muerte del Che Guevara.

En el mes de Octubre del año 2007 se cumplieron 40 años del asesinato en la aldea de La Higuera, Bolivia, de Ernesto Guevara de la Serna, mundialmente

conocido como el “Che Guevara”. Entre-cruzamientos de noticias, de hechos históricos, imágenes, editoriales; investigaciones, larguísimas notas periodísticas; columnas de opinión; etc.: puestos a andar en las páginas de los medios gráficos de comunicación de nuestro país y del mundo entero.

Fuimos testigos de la aparición de un sinnúmero de nuevos relatos acerca de su vida, columnas de opinión en la prensa gráfica; libros con las fotografías que recuerdan su militancia; películas que evocan la revolución cubana; reportajes a los sobrevivientes que lucharon en Bolivia; páginas en Internet acerca de la historia de su vida o acerca de lo que “*no nos contaron*” del Che; etc. Su imagen, como así también variados aspectos de su vida, han devenido en los medios en una serie de símbolos, en figura mítica, religiosa, heroica y a la vez en objetos de consumo.

Los textos que íbamos recorriendo nos generaron variados interrogantes, ¿en qué momento habría comenzado este proceso?, ¿Qué contexto social ciñe o abraza este tipo de publicaciones? ¿Los medios transportan la memoria pública y configuran la estructura de las mismas con qué compromiso de “reciclar” el pasado?, sabemos que ellos son elementos fundamentales en la construcción de mitos, Gardel, Evita y el Che, por ejemplo, han sido más conocidos a través de la imagen de su rostro multiplicado al infinito que por sus propias actividades.

Nos dispusimos entonces a pensar y analizar las *presencias*, los sentidos y significados del *pasado*; a reflexionar sobre como a través de los distintos soportes con los que llegan al público los medios de comunicación, estos van conformándose y funcionando como “sedes” de la creación de la memoria social y también como “cuerpos” de materiales asequibles que están a nuestro alcance para poder estudiarlos. Vemos que tanto en su forma discursiva, como en su presentación y exteriorización, los massmedia van moldeando y dando forma a lo que puede, o no, ser pensado, dicho, creído, valorado, conmemorado, castigado, juzgado; etc.

En alguna medida, fuimos trabajando estas cuestiones, pero, desde “los ojos” de los *medios de comunicación*, es decir la organización y la estructuración por parte de los *massmedia* de la presencia del pasado en el presente; del tratamiento por parte de la prensa de temáticas históricas como una *política de*

memoria, que entendemos interviene activamente en la disputa de *sentidos* por el pasado, conformando una *memoria colectiva pública*, de la que a su vez forman parte y a partir de la cual es posible la regeneración del *sentido* de la realidad y de los propios media. (García, M. 2008). En virtud de todo lo mencionado, recorrimos parte del material publicado en el año del aniversario: 2007, que seleccionamos específicamente como corpus y que fueron diarios nacionales como Clarín, La Nación o Página 12, diarios provinciales, todos en formato digital.

Travesías por los textos y las imágenes.

A continuación y a modo de ilustración, transcribimos tan solo algunos de los cientos de titulares que aparecieron en los medios gráficos en ese año:

Los actos comenzaron ayer. A cuarenta años de su muerte, Cuba recuerda al Che con un gran acto. No se sabe si irá Raúl Castro. El acto será encabezado por **un dirigente de la revolución**, anunció ayer el diario Juventud Rebelde sin dar nombre.
(Diario Clarín. 08/10/2007)

Acto por el 40 aniversario de la muerte del "Che" en Caraguatay
El lunes próximo, a las 18 horas, se dará inicio a las actividades programadas para conmemorar el 40º aniversario de la muerte de Ernesto "Che" Guevara.
(Diario El Territorio. 05/10/2007)

Emoción y Críticas a Washington en una ceremonia masiva.
Cuba recordó al Che a 40 años de su muerte y Fidel le dedicó una carta.
(Diario Clarín. 09/10/2007)

Icono. Cientos de estudiantes desplegaron pancartas con la cara del Che bajo la estatua que corona su mausoleo, en la ciudad de Santa Clara.
(Diario Clarín. 09/10/2007)

Los viajes definitivos del Che.
(Diario Clarín. 07/10/2007)

Los Actos comenzaron ayer. A 40 años de su muerte, Cuba recuerda al Che con un gran acto.
(Diario Clarín. 08/10/2007)

En su tarea cotidiana de re-memorar la historia, la prensa “apresa” o captura el sentido insigne y emblemático de esta figura, que sigue representando hasta hoy fervores, pasiones y fanatismos colectivos. Sin embargo, vemos que, a la vez los diarios re-elaboran cotidianamente versiones libres y muchas veces inválidas de una historia que heredamos en la lectura cotidiana, y que caminan hoy por variados contextos políticos e históricos. Vayamos por ejemplo a pensar sobre la nota que narra un Che Guevara devenido, nada más y nada menos, en un Che santo ó en un mito.

El diario argentino La Nación en su versión digital decía:

A cuarenta años de su muerte. San Ernesto. La última leyenda del Che Guevara. Le rezan en las calles y en la iglesia, le dedican altares y hasta dicen que ha concedido milagros. “Era como Cristo”. “...Susana Osinaga...se ha vuelta devota de San Ernesto, y le reza en un pequeño altar, entre una imagen de Jesús y otra de la Virgen María.
(Diario La Nación. Octubre de 2007)



Y para re-marcar el sentido *santificado* de la cuestión, observamos a continuación la fotografía que vemos aquí. Al pié de la misma (en la versión digital) se invita al lector a recorrer una galería de imágenes. Recorremos dicha galería y la que en este caso seleccionamos y reproducimos nos induce y nos provoca inmediatamente a recordar al Che en directa asociación con la iglesia (una capilla ó un santuario), y no podemos dejar de distinguir uno de los principales símbolos de la misma: la cruz. El periodista, autor de la nota (que aparece con nombre y apellido en el titular) *hace hablar* a los pobladores de la localidad de la Higuera, registra fotografías de varios

de ellos y transcribe testimonios de los lugareños. Todos ellos refieren un Che Guevara “santo”, que los guía, los protege y es depositario, seguramente, de las más variadas promesas. La nota profundiza y ahonda en detalles acerca del significado que tiene para los pobladores esta mítica figura y cómo en ese lugar de Bolivia, lo recuerdan hoy. Cabe aclarar, que en la lectura que hacemos de la publicación periodística, reconocemos un guión narrativo, “que tiene su utilidad, en cuanto orientación hacia intereses prácticos, que puede consistir en una moral, una recomendación práctica, un refrán, una regla de vida; el narrador es quien da un consejo...” (García, M., 2004). También estamos frente a un relato del itinerario del viaje de su autor por el pueblo de La Higuera.



Pasemos ahora a reflexionar sobre otra de las siete imágenes que aparecen en la galería de fotos del artículo periodístico que mencionamos antes, donde vemos el rostro del Che Guevara y se lee, en inglés, algo así como: “*Manso y suave es él. Descubra al verdadero Jesús. Iglesia. Abril 4.*” Nuevamente podemos decir que, el icono progresista y revolucionario, el hombre que luchó en la guerrilla, es revelado o mostrado como un “santo”. Muchos de los católicos del mundo y los que no también, experimentamos una re-construcción de significados y en virtud del prodigio semiótico que se revela y se posibilita por que tenemos memoria (García, M., 2004), inmediatamente pensamos en un Che Guevara *sacrificado* y, su fusilamiento ocurrido hace cuarenta años nos deviene en el Jesús que ha muerto en la cruz con una corona de espinas, entregando la vida por sus semejantes. No es nuestra intención oficiar de “inspectores” de la noticia, pero sí dar cuenta de cómo, definitivamente, se anclan las mismas a creencias, valores y emociones muy fuertes en algunos sectores de nuestra sociedad.

Seguimos catando las noticias y en otro recorrido de nuestra travesía por los diarios, nos detenemos en el estilo de relato que se caracteriza por reflexionar y rememorar-siempre ligado a la muerte del Che Guevara-qué cosas trascendentes pasaron en la Argentina por entonces. Se despliegan retazos de la historia de la Argentina ocurridos hace cuarenta años, describiendo el clima de época del movimiento obrero; las huelgas de las Confederaciones de Trabajo de entonces; los reclamos por parte de los sacerdotes de la iglesia católica y las luchas estudiantiles. En este caso concreto que seleccionamos, el relato va de la mano de sus autores con nombres apellidos y profesiones de cada uno. Veamos en esta breve transcripción de las noticias, como se recuerda el cuarenta aniversario de la muerte del Che Guevara, pero en asociación con otros sucesos, otros relatos, otras historias.

El Cordobazo, revisitado El sociólogo Francisco Delich describe el clima de época del movimiento obrero y estudiantil que hace cuarenta años cambiaba la forma de protesta en la Argentina. Andrés Rivera celebra el espíritu vivo de esa gesta. Y el historiador Ezequiel Adamovsky recuerda otros "azos" nacionales.
(Diario Clarín.30/05/2009)

El Che Guevara había sido asesinado en Camirí en octubre de 1967 y la leyenda del hombre nuevo recorría el planeta desde Bolivia. Las esperanzas de una sociedad desalienada, herencia del siglo XIX, había recorrido a veces con pavor las horas del siglo XX sin encontrar respuestas.
(Diario Clarín. 30/05/2009)

En América Latina las guerras calientes habían dejado una herencia maldita, la Guerra Fría plagada de dictaduras grotescas y criminales como las de Trujillo y Somoza o despiadadas o corruptas como Duvalier; dictaduras reaccionarias como en Argentina y Brasil. Democracia y equidad social a comienzos de los años sesenta eran utopías ajenas, marginales recluidas en órdenes sociales cerrados y conservadores.
(Diario Clarín. 30/05/2009)

La Iglesia Católica, la más tradicional de las instituciones desde el siglo XV en nuestra región, era conmovida por una

insurgencia interior cuestionando el orden eclesial y el orden social. Doscientos cincuenta sacerdotes, los primeros días de mayo de 1969, se reunían en Córdoba para predicar el Evangelio y la justicia social y acompañar la protesta.
(Clarín.30/05/2009)

La narrativa periodística en este caso asemeja al relato que trae al lector al “aquí y ahora” pero desde el “allá”, el sabe lo que pasa hoy pero puede a la vez comprender, ponerse al tanto de, comparar, recordar y por qué no, entender lo que pasó antes.

Jerome Bruner nos dice: “Nos sabemos en relación con el pasado. Tenemos identidad por que podemos contar historias sobre nosotros mismos”. (Bruner J. 2003). Y aquí están estas historias formando parte de nuestra identidad, conformándonos como individuos pertenecientes a una sociedad dada con sus propias fabulaciones, tradiciones y leyendas.

EL CORDOBAZO. A cuarenta años del estallido, escriben Francisco Delich y Andrés Rivera. (Foto del 29 de mayo de 1969: una agencia de servicio técnico de Citroën en Córdoba destruida).
(Clarín. 30/05/2009)

La más impresionante columna obrera partió de las plantas de IKA-RENAULT desde las proximidades de Alta Gracia para concentrarse en la antigua plaza Vélez Sarsfield. A medida que avanzaba la columna de miles de operarios, ésta se iba engrosando con estudiantes de la UNC cuando atravesaba la Ciudad Universitaria. Al llegar a destino la represión cobró su primera víctima letal, Máximo Mena.
(Clarín. 30/05/2009)



La narrativa no está sola, a la nota se agrega una fotografía de entonces y entendemos que juntas- imagen, narrativa y texto-aspiran a que

los receptores construyan, re-construyan y en cierto sentido hasta que re-inventen nuestro ayer y nuestro mañana. Acordamos con Michel Candau que los individuos, las sociedades y los lectores producen percepciones que por analogías, por uniones entre lugares, personas, ideas, etc. provocan recuerdos, que pueden ser compartidos por toda la sociedad, (Candau, M. 2002). Y es precisamente esto lo que intentamos re-marcar, que es a estas modalidades y destrezas a las que apelan las prácticas periodísticas en los procesos de re-construcción de la realidad social y pública. La mente del hombre por mas ejercitada que esté su memoria o refinados sus sistemas de registro, nunca podrá recuperar por completo y de modo fiel el pasado. Pero tampoco puede escapar de él. La memoria y la imaginación sirven de proveedores y consumidores de sus recíprocas mercaderías. (Bruner J. 2003)

Por otra parte y para nutrir aún más nuestras consideraciones acerca de la re-significación del mito del “Che” Guevara, vimos que a lo largo de la historia, y no solo a través de los medios gráficos de comunicación adquiere también otros matices. Hace unos años, en la televisión por cable, en el programa televisivo “El Gen Argentino”², lo recordaron como un famoso de nuestro país durante el siglo XX, oportunidad en la que llegó a finalista, con el (59,8%) del voto de los televidentes, en oposición a otro mito argentino carismático y apasionado como lo es Maria Eva Duarte, mundialmente conocida como “Evita”.

El “Che” Guevara, está presente también en pancartas en cientos de manifestaciones, lo portan como un emblema tatuado en el cuerpo muchísimas personas famosas³ y las que no lo son tanto; su fotografía mas clásica “Guerrillero Heroico” aparece plasmada en remeras, tasas, afiches, posters y un sinnúmero inimaginable de *souvenires* en el mundo entero. De esto también se hace eco la prensa, cuando publica en una extensa nota la historia de la mencionada foto del “Che” Guevara.

El Che de Korda, icono de mil caras. Investigación / El insólito destino de una imagen En Che’s Afterlife, el periodista Michael Casey

narra cómo la más célebre foto de Ernesto Guevara se extendió por el mundo impulsada por la política, el comercio y la moda.
(Clarín.14/06/09)

Alberto Díaz Gutiérrez, un fotógrafo de modas con fama de *bon vivant* que se había vuelto, gracias a su buen trato con el líder cubano, el reportero gráfico oficial <>le habían ordenado seguir a dos visitas extranjeras cuya presencia en la isla tenía un enorme peso simbólico: Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. En eso estaba cuando en la mira apareció, con su chaqueta y su boina, el joven presidente del banco central, un argentino que había impresionado a los influentes intelectuales franceses con sus ideas y su energía. El fotógrafo, más conocido como Alberto Korda, disparó su Leica y lo congeló en el tiempo.
(Clarín. 14/06/09)



Esta vida, después de la vida, a la que refiere el periódico, cuando menciona la imagen del guerrillero, está plasmada en esta foto. Que es como la palabra: una forma que en seguida quiere decir algo, esta imagen transmite “*algo*” y ese algo sabemos, no está separado y no puede existir sin mantener una estrecha relación con la sociedad que la produce y la consume.

(Barthes R.2001). El medio gráfico que publica esta extensa nota acerca del origen de la foto tan famosa del “Che” nos muestra una apertura y una habilitación en la esfera pública a incluir en sus páginas, narrativas y relatos que en otras épocas tal vez habían estado contenidas y censuradas. En esta apertura se lucha por el *sentido* que se le da al pasado y se estructuran relatos del pasado, con nuevas lecturas del mismo. (Jelín E.1998).

El mundo entero ha cambiado mucho en cuarenta años, Latinoamérica ha experimentado profundos cambios sociales, políticos y fundamentalmente ideológicos, y en ese largo camino transcurrido la re-memoración del “Che” Guevara, lo contado, recordado y transmitido sobre el, ha respondido a estos vaivenes del devenir histórico y a esos profundos cambios. Esperamos haber

contribuido desde este lugar a reflexionar sobre el proceso de massmediación de la memoria colectiva, convencidos de que los medios masivos de comunicación han acompañado este largo proceso cumpliendo siempre un rol decisivo como “vehículos” excepcionales de una particular manera de mostrar, representar y resignificar el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (2002): *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires. Paidós Comunicación 124: 52-54.

Bruner, J. (2003): *La fábrica de las historias. Derecho, Literatura, Vida*. México. Fondo de Cultura Económica: 130.

Candau, M. (2002): *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires. Nueva Visión.

García, M. (2004): *Narración. Semiosis/Memoria*. Editorial Universitaria. Misiones: 23-212

----- (2008): *Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria IV. Archivo Mediático*. Memoria Técnica del Proyecto de Investigación. Universidad Nac. De Misiones. Fac. H. y Cs. Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado.

Jelín, E. (2002): *Los Trabajos de la Memoria*. Siglo XXI de España Editores y Siglo XXI de Argentina Editores: 43.

Middleton, D. Edwards, D. Compiladores. (1992): *Memoria Compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona. Buenos Aires. México. Ediciones Paidós.

Ricoeur, P. (1999): *La lectura del tiempo pasado. Memoria y Olvido*. Madrid, Arrecife.

Direcciones de Internet

<http://www.territorioidigital.com/>

<http://www.clarin.com/>

<http://www.lanacion.com.ar/>

NOTAS

¹ El material periodístico que ha conformado el presente corpus de análisis está constituido por un recorrido lógico compuesto por notas periodísticas, informes, editoriales, artículos de investigación, de periódicos provinciales y nacionales, (Diario Clarín, La Nación, Diario El Territorio, de Misiones todos en formato digital, consultados en Internet.

El corte temporal correspondió al año 2007, en el que precisamente se conmemoró el cuarenta aniversario de la muerte de Ernesto Che Guevara; año 2008 y año 2009.

² “El Gen Argentino”: programa televisivo que salía al aire en el año 2007, buscaba a través del voto de sus televidentes encontrar al argentino mas famoso, en el mundo de la Historia y la Política del siglo XX. La conducción era de Mario Pergolini y contaba con cuatro panelistas: Jorge Halperín-María Seoane-Gonzalo Bonadeo y Felipe Pigna, que describían y explicaban las virtudes y defectos de cada uno de los famosos seleccionados. Para sorpresa de muchos en la instancia en que en la competencia pugnaban por ser finalistas Ernesto “Che Guevara” y María Eva Duarte “Evita”, la figura del “Che” fue la ganadora con el 59,8 % de los votos.

³ Diego Armando Maradona, futbolista argentino, lleva tatuado en su brazo el rostro de Ernesto “Che Guevara”.

TEATRO + CINE: POSIBILIDADES NARRATIVAS DE LA ARTICULACIÓN DE DOS DISPOSITIVOS

Lic. Inés Ibarra

ibarraines81@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: La dimensión ético/política del arte contemporáneo
II: artes escénicas e imagen técnica, especificidades e interrelaciones

Directora: Yamila Volnovich

Instituto Universitario Nacional del Arte - IUNA

Palabras Clave

Teatro – cine – narrativas – hibridación – dispositivo – posmoderno

Resumen

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “La dimensión ético/política del arte contemporáneo II: artes escénicas e imagen técnica, especificidades e interrelaciones”.

Dicha investigación se inscribe en el marco de los estudios que desde la tradición marxista y neomarxista, pensaron la crisis de las categorías estéticas de la modernidad cultural -autonomía, totalidad, racionalidad, arte/industria cultural-, y la eclosión de nuevas modalidades discursivas caracterizadas por ciertos rasgos posmodernos -hibridación, fragmentación, intertextualidad, etc.-.

De esta manera, circunscribiremos nuestro análisis en este segundo momento y nos proponemos estudiar la dimensión de la imagen técnica y su rol en la transformación de modalidades narrativas en las artes escénicas.

Para este fin, tomaremos la obra de teatro “Sin Sangre” del grupo chileno Teatro Cinema dado que forma parte del campo de las producciones artísticas de nuestra contemporaneidad en la que observamos modificaciones en las estrategias

de representación y a su vez nuevos modos de visibilidad del arte posibilitados por la combinatoria de dos dispositivos.

* * *

La investigación “La dimensión ético/política del arte contemporáneo II: artes escénicas e imagen técnica, especificidades e interrelaciones” se inscribe en el marco de los estudios que desde la tradición marxista y neomarxista, pensaron la crisis de las categorías estéticas de la modernidad cultural como *autonomía*, *totalidad*, *racionalidad*, *arte/industria cultural*, y la eclosión de nuevas modalidades discursivas caracterizadas por operatorias como la *hibridación*, *fragmentación*, *intertextualidad*, etc.

Trabajaremos este segundo momento prestando atención a la dimensión de la imagen y su rol en la transformación de modalidades narrativas en las artes escénicas. Para introducirnos en este aspecto de las transformaciones nos resulta de gran utilidad y pertinencia los conceptos desarrollados por Jaques Rancière en “Sobre políticas estéticas”. En dicho texto, el autor señala la existencia de un régimen de identificación del arte y define este régimen como aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Sin este régimen de percepción y de pensamiento que posibilita distinguir formas como formas comunes (es decir, formas legibles), no hay arte.

Por otro lado, Rancière define la política del arte como la reconfiguración de la división de lo sensible, es decir, “en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que antes no lo era”. Más adelante señala que en esta división se hace presente la creación de disensos y esto constituye una estética de la política. La relación entre ambas, entre estética y política es entonces “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular”

Asimismo podríamos relacionar el régimen de identificación del arte -el cual permite distinguir formas de visibilidad- como un sistema de validación en el que se pueden encontrar las reglas de la producción artística, y la creación de disensos como la reconfiguración de los objetos envueltos en ese régimen.

Pero vamos inmediatamente a ejemplificar esto que acabamos de mencionar: la obra de teatro “Sin Sangre” del grupo chileno Teatro Cinema forma parte del campo de las producciones artísticas de nuestra contemporaneidad en la que observamos modificaciones en las estrategias de representación y a su vez nuevos modos de visibilidad del arte posibilitados por la combinatoria de dos dispositivos.

En trabajos anteriores (I. Ibarra, 2009) abordamos el análisis de esta obra a partir de cuatro variables: hiperdispositivo-configuración de personajes-espacio-tiempo. Esta elección no es caprichosa sino que creemos que a través de las variables mencionadas podremos al menos intentar dar cuenta de sus operatorias y de esta manera poder acercarnos, aunque sea aproximadamente, a la especificidad del objeto.

Hiperdispositivo: Dada la articulación del dispositivo teatral y el dispositivo cinematográfico, quisiéramos enfocarnos en el resultado de este encastre. En esta obra observamos una manera particular de *mostrarse*. La producción de imágenes posibilitadas por el resultado de este hiperdispositivo anteriormente señalado modifica el esquema perceptual que puede preverse en un contrato de lectura –clásico- entre actores/espectadores: a lo que el espectador de teatro *mira* como cuerpos en escena que se desenvuelven en un determinado espacio dando un plano específico, se añaden otros nuevos planos. Los cuerpos están ahora expuestos a nuestra mirada mediatizados por una pantalla de cine y en este sentido, si observamos la proyección de un plano detalle, éste fija el punto de vista del espectador dando por efecto su inclusión a la escena.

Configuración de los personajes: en cuanto a la caracterización de los personajes es importante señalar la fuerte gestualidad y el uso de la amplitud del espectro de la voz que da como efecto de sentido una actuación simbólica, codificada o mejor dicho, del artificio que tiene la interpretación. No habría que olvidar a Pasolini cuando anuncia que el teatro utiliza los mismos signos icónicos que la realidad dando cuenta así del carácter construido que tiene ésta y no sólo exclusivamente de las representaciones teatrales -incluyendo las puestas realistas-. Por otro lado, también notamos el uso que se hace del castellano neutro, más difundido y percibido en los doblajes de cine que en el teatro de habla hispana. Es decir, a través del registro de la voz neutra tanto como el de la interpretación, el artificio está expuesto.

Espacio: cuando observamos las variables que se suceden en el nivel de la historia y del discurso, es decir, en lo que se cuenta y cómo se lo cuenta, vemos que la configuración del espacio está escenificada con pocos objetos y completada con proyecciones. De esta manera, una escena tomada de la obra que representa a una mujer y un hombre sentados en una mesa de bar se incorpora la proyección de todo ese espacio en donde se ven otras mesas, otras personas, los mozos, entre otros. Otro uso del espacio está dado por la existencia de una translocación de planos, es decir, al plano frontal que da el espacio teatral se suman planos verticales. Será mejor explicar esto ejemplificándolo: se observa una pareja de frente, detrás de ellos una cama parada en vertical. Esto se combina con una proyección de un ventilador de techo visto de frente y que está delante de los actores con lo cual se obtiene un plano cenital de la escena y la pareja no está de pie sino acostada. Con esto queremos decir que el espacio se utiliza tanto frontal como verticalmente.

Tiempo: en cuanto a la configuración del tiempo se observan los mismos tratamientos que puede haber en el cine como los flashbacks, simultaneidad, condensación, elipsis, pero también se agrega el tiempo psicológico más regular

en el teatro. Si bien es posible utilizar estas mismas figuras con otras operatorias en el teatro, aquí se resuelven de manera cinematográfica.

A modo de conclusión

La importancia de una producción como ésta reside en el hecho de que parecería inaugurarse una nueva *manera de hacer* generando un espacio relativamente novedoso de interacción entre la obra y su espectación. Se asistiría entonces a la emergencia todavía difusa de una estrategia diferente que implicaría un nuevo planteo en la representación. Por otro lado, el impacto de nuevas imágenes para el teatro puede despertar la atención del espectador si consideramos que éste tiene un saber preexistente en cuanto a la contemplación de imágenes. Como dice el prólogo de Eulàlia Bosch en *Modos de Ver* de Jhon Berger “Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad *se hace* visible al ser percibida”. La creación de estas nuevas producciones que modifican una visibilidad estabilizada atenta contra ese saber previo haciendo más compleja la capacidad perceptiva en la propuesta de una estética que expone una reconfiguración de la división de lo sensible y por ello, generando un espacio inédito, tal como es formulado por Rancière. Pero también Berger señala que la percepción o apreciación de una imagen depende de nuestro propio modo de ver.

Por supuesto no es nueva la utilización de recursos cinematográficos en el teatro. Pero aquí, la fusión entre lenguajes no está sólo en lo que se puede “mirar”, sino que nos arriesgamos a señalar, que aquí hay una nueva estrategia de representación, o parafraseando a Rancière, una nueva forma dentro del esquema perceptivo que distingue otra manera de visibilidad del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, J. (2007) 2º Edición. *Modos de ver*, G. Gili, Barcelona

Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona, Server de Publicacions, Barcelona.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Traversa, O. (2009) “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo”. *Revista Figuraciones* N°5 (www.revistafiguraciones.com.ar)

----- (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *signo y seña* 23, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA

MIRADAS CON/SOBRE EL 'OTRO' EN EL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO: ALGUNAS MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN

Corina Ilardo

cilardo@gmail.com

Proyecto de investigación: Imágenes de lo Real: Los discursos fotográficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales

Directora: Ximena Triquell

Co-director: Santiago Ruiz

FFyH – UNC

Palabras clave

Representaciones, documentales antropológicos etnográficos

Resumen

La investigación presentada parte del interrogante acerca de las condiciones bajo las cuales ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas. Dentro de este planteo general nos interesa en particular las representaciones puestas en circulación por diversos discursos audiovisuales y más específicamente ciertos mecanismos particulares que hacen a las posibilidades semióticas de las imágenes en movimiento para imponer sentidos.

En el marco de este proyecto, abordo un corpus específico de documentales antropológicos argentinos realizados en y sobre comunidades originarias entre 1995 y 2005. Me interesa reflexionar sobre cómo se generan ciertos efectos de sentido a partir de determinadas opciones efectuadas por el realizador a nivel de la técnica, y que resultan más evidentes en el texto audiovisual (tales como: colocación de la cámara, presencia de una voz en off narradora, traducción de las voces nativas, entre otras).

1. Introducción

Según Jorge Prelorán, uno de los realizadores más reconocidos del género, el documental etnográfico es aquel que dirige la mirada hacia las diversas etnias o culturas del mundo para “documentar o graficar” su realidad (Cfr. Prelorán, 2006:23).

Por su misma definición, este tipo de documental presenta a los realizadores diversos problemas. ¿Qué mirar? ¿Qué mostrar? ¿Cómo presentar a quién se ve y lo que se ve? Son algunas de las preguntas que plantea la representación del “otro” a través del registro audiovisual y que suponen cuestiones de orden ético, estético y tecnológico.

Así, la representación del “otro”, es abordada de diferentes maneras según los supuestos epistemológicos en los que se base, las técnicas de investigación y los tipos de tecnologías utilizadas y, también, según ciertas opciones enunciativas expuestas en los mismos textos, entre otros factores.

Nos interesa pensar estas cuestiones desde la perspectiva socio-semiótica de Eliseo Verón, para lo cual recurrimos, principalmente, a sus conceptualizaciones sobre la semiosis social y las representaciones.

Desde este marco, los objetivos del trabajo son analizar como aparecen representados el realizador y sus respectivos “otros”, en dos documentales: “Pilcomayo, encuentros posibles” de Vanessa Ragone y “A’hutsaj, rito prohibido” de Alejandro Arroz.

2. A propósito de representaciones

Desde la perspectiva de Eliseo Verón, entendemos por “semiosis social” a la “red signifiante infinita” caracterizada como “sistema productivo”; esto es, considerada como la articulación de las instancias de producción, de circulación y de recepción de sentido.

Para Verón, “El mínimo acto-en-sociedad de un individuo supone la puesta en práctica de un encuadre cognitivo socializado, así como una estructuración socializada de las pulsiones” (Verón, 1998:126). De aquí que,

preguntar por el sentido de un fenómeno discursivo supone indagar en las condiciones sociales de producción del mismo. Por esto su estudio implica la posibilidad de considerar todo fenómeno en tanto “*proceso de producción de sentido*”. Lo que implica a su vez, un abordaje de los fenómenos sociales en su dimensión discursiva.

Dicho abordaje requiere de la identificación de las operaciones discursivas que configuran un determinado proceso de producción de sentido. Dado que “*sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa*” (Verón, 1998:126). Es decir que, es posible estudiar la relación mutuamente condicionada entre el sentido y los fenómenos, las formas de organización y las instituciones de una sociedad, si se analizan las operaciones discursivas a partir de las cuáles las materias sensibles se cargan de sentido.

Son las características de “entrelazamiento inextricable” de dicha relación las que permiten a Verón proponer al proceso de producción social de sentido como “el verdadero fundamento de lo que corrientemente se llama las «representaciones sociales»” (Verón, 1998:126)

Siguiendo a Verón, sostenemos que sólo es posible acceder al estudio del sentido a partir del análisis de expresiones materiales: “el sentido sólo existe en sus manifestaciones materiales, en las materias significantes que contienen las marcas que permiten localizarlo” (Verón, 1998:15). Por lo que buscamos en los “paquetes de materias sensibles”, en nuestro caso textos audiovisuales documentales, las “huellas” del proceso de producción social de sentido.

Según la propuesta teórico-metodológica de este autor, toda descripción de operaciones discursivas, aún las correspondientes al proceso de producción, se realizan desde la instancia de “recepción” (Cfr. Verón, 1998:19).

Las relaciones de los discursos con las condiciones de producción por una parte, y con sus condiciones de reconocimiento por la otra, responden a reglas de generación y reglas de lectura, respectivamente. Verón denomina a las primeras “*gramáticas de producción*”, y a las segundas, “*gramáticas de reconocimiento*”.

Verón sostiene que a pesar de estas distinciones respecto del funcionamiento de la semiosis no es posible a partir de la descripción de determinadas gramáticas en producción, “inferir” un efecto de sentido particular determinado en su totalidad en la instancia de recepción. De la descripción de operaciones en producción pueden si inferirse un *campo de efectos* de sentido posibles.

Verón insiste en una relación no-lineal entre ambos momentos de la semiosis, la producción y la recepción, y utiliza el término “circulación” para explicar el desajuste entre los mismos. Así, “el concepto de circulación designa precisamente el proceso a través de cual el sistema de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de recepción es, a su vez, *producido socialmente*” (Verón, 1998:20).

Cabe destacar que el trabajo de Verón sobre la formulación de una teoría de los discursos sociales nace del interés por explicar una problemática caracterizada antes por Peirce: “la de las relaciones entre la *producción de sentido*, la *construcción de lo real* y el *funcionamiento de la sociedad* (Verón, 1998:120). Esto es, indagar en las operaciones discursivas que “producen sentidos” en sociedad habilita la reflexión sobre cómo nos organizamos como sociedad, cómo la concebimos, cómo designamos a los sujetos que se vinculan con ella, cómo ordenamos “el mundo” y así construimos “lo real”.

3. Las producciones documentales seleccionadas

3.1. Sus realizadores

Vanessa Ragone, nació en Santa Fe, en 1967. Es egresada de la Escuela Nacional de experimentación y realización cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA. Fundó diversas productoras: Cruz del Sur (1989), Zona Audiovisual (1997) y Haddock Films (2006). Desde esta última, produjo recientemente *Las viudas de los jueves* (2009) y *El secreto de sus ojos* (2009).

Su cortometraje *Vértigos, o contemplación de algo que cae*, sobre el mundo poético de Alejandra Pizarnik, estrenado en el año 1993, obtuvo un

subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía. Su documental *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* (2002) ganó una Beca del Fondo Nacional de las Artes.

Además de dirigir sus propios documentales y cortometrajes, desempeña diversos roles en otras producciones: guionista, productora ejecutiva, camarógrafa, entre otros. Fue escenógrafa y asistente de producción de *Buenos Aires viceversa*, film de Alejandro Agresti, particularmente significativo en la filmografía de este director y en su relación con el Nuevo Cine Argentino Independiente.

En tanto que Alejandro Arroz es productor, guionista y director salteño. Estudió cine en Buenos Aires y participó de seminarios internacionales de perfeccionamiento, entre otros, dictados por Edín Vélez -videoartista de Puerto Rico-, Lourdes Portillo -cineasta mexicana- y Marc Axelrod -guionista de EE.UU-.

Fundó la cooperativa Yacoraite Film, responsable de la producción de las películas *La última siembra* y *La deuda interna* de Miguel Pereira. Esta última distinguida con el Oso de Plata en el Festival Internacional de Cine de Berlín 1988, entre otros premios.

A partir de 1991, realizó 30 documentales desde el espacio de su productora PACT, Producciones Alternativas de Cine y Televisión. Para los cuales obtuvo el apoyo de reconocidas instituciones, tales como: la Fundación Antorchas, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, la Secretaría de Cultura de la Nación. Sus producciones se difunden en canales de televisión de Argentina, Austria, Alemania y España.

Con el guión de las series documentales *Lazos* y *Tierra Firme* ganó sendos Primeros Premios del INCAA. Su largometraje *Luz de invierno* obtiene el Primer Premio de Concurso de Guiones para Largometrajes del Interior del País en el 2000. Al año siguiente, realizó el guión de *Palca* un proyecto de largometraje comunitario que también obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional de Guiones para largometrajes sobre Niñez y Juventud del INCAA.

3.2. Los documentales analizados

La selección de los documentales *Pilcomayo, encuentros posibles* y *A'hutsaj, rito prohibido*, para la realización de este trabajo se debe a que ambos hacen referencia a comunidades originarias ubicadas en la zona del Chaco Salteño, noreste de la provincia de Salta, en los alrededores del río Pilcomayo.

Si bien se presenta una marcada diferencia en el año en que cada documental ha sido concluido, “Pilcomayo” en 2003 y “A'hutsaj” en 1991, el primero incluye fragmentos de un documental realizado en el mismo lugar en 1988 “Cuando la luna...”. Lo que nos permite reconocer lugares y ciertos entrevistados en los registros correspondientes a los tres años mencionados y establecer algunas relaciones.

Cabe mencionar que *Pilcomayo, encuentros posibles* de Vanessa Ragone contó para su realización con el apoyo del BID. Mientras que el documental al que éste hace referencia fue patrocinado por la UNESCO.

Del mismo modo, *A'hutsaj, rito prohibido* de Alejandro Arroz fue realizado con una beca de la Fundación Antorchas.

4. Análisis de los documentales

4.2.1. Análisis del tiempo y del espacio en “Pilcomayo” y en “A'hutsaj”

Pilcomayo propone, mediante el montaje alternado, una serie de inicios y un par de finales posibles en un presente situado en 2002. En tanto que los registros pertenecientes al documental “Cuando se tarda la luna” constituyen una especie de flash-back, la remisión a 14 años antes, a 1988. Del mismo modo las fotografías que se muestran a los sujetos de las comunidades, remiten a ese año.

En este documental, el tiempo transcurrido es uno de los ejes que articula, particularmente, el relato de dos encuentros producidos entre Vanessa Ragone (directora), Florencia Enghel (productora) y diversos integrantes de las comunidades de Monte Carmelo y La Curvita.

En relación al tiempo, A' hutsaj propone un presente de escasez ubicado en 1991. Al igual que Pilcomayo, con testimonios e imágenes de archivo se retrotrae en el tiempo. Aunque el lapso temporal al que nos remite es mucho mayor ya que nos habla de la instalación de los ingenios azucareros y la llegada de los anglicanos a la zona a fines del siglo XIX y el arribo de los primeros colonos a principios del siglo XX. El cacique Pérez y la voz en off, además, hablan del tiempo de los antepasados en el que la vida para los aborígenes era mejor.

En cuanto al espacio representado, tanto Pilcomayo como A'hutsaj muestran espacios de la localidad de Santa Victoria Este, urbano criollo y las localidades de Monte Carmelo, Misión San Luis y Santa María, que podríamos distinguir como comunitarios aborígenes.

Pilcomayo muestra también, espacios de las comunidades de La Puntana y La Curvita. En todos estos casos, los ambientes referenciados son públicos, y en su mayoría, exteriores. Los registros de interiores corresponden a una escuela en Monte Carmelo y a otra en La Curvita, donde se reúnen sendas comunidades para la exhibición del documental realizado en 1988. Otros interiores que aparecen son el de la pescadería donde trabaja Miriam en Tartagal y en Santa Victoria Este una despensa donde se entrevista a una joven y otro espacio, sin indicios que permitan identificarlo con precisión pero que aunque interior, no parece privado. También se ven rutas, plazas y patios.

En tanto que en A'hutsaj aparecen, además, registros de El Cañaveral, Puesto El Rosado y un teatro en Buenos Aires (sin más datos). Se ven imágenes correspondientes al espacio del ingenio y al de las plantaciones de caña de azúcar. A diferencia del documental anterior, en éste se muestran interiores de construcciones de aborígenes y de criollos. Así la cámara en A'Hutsaj muestra espacios que funcionan como cocinas tanto aborígenes como criollas. Mientras que en Pilcomayo a lo sumo se accede a un patio.

4.3.1. Los sujetos representados en “Pilcomayo”y en “A’hutsaj”

En Pilcomayo, lo primero que vemos es a través de la ventanilla de una camioneta en movimiento hacia la ruta y el monte pero además, la ventanilla refleja el interior de la camioneta en el que distinguimos a una joven con cámara al hombro. La reconocemos como Vanessa Ragone. Escuchamos la voz de la narradora que nos da instrucciones explícitas para comprender el documental.

Luego aparece una mujer blanca sentada en un patio, que dice:” ellos antes vivían en casitas así precarias así en chocitas de ramas, no tenían techo ni nada (...). Ahora ya se han civilizado un poquito ya”.

Más adelante, la cámara va detrás de una mujer blanca, la productora Florencia Enghel, que se acerca a una de las construcciones. La recibe una mujer aborígen de edad con un “holaaaa!” cuyo tono es amigable, como si la conociera... se abrazan, al paso de la cámara alcanza a verse a otra mujer que sonríe. La mujer aborígen le dice a la mujer blanca “me alegro verla”. Hablan al mismo tiempo.

Así, en Pilcomayo aparecen integrantes del equipo realizativo, blancos/criollos y aborígenes.

Las integrantes del equipo, aparecen planificando estrategias de acercamiento a través de fotos e interactuando con los integrantes de las comunidades en la mayoría de los casos en situaciones en las que de algún modo se ven fotos.

Los blancos/criollos aparecen frente a cámara, con planos cortos, hablando sobre los aborígenes. De estos entrevistados no se dan referencias salvo del entonces, intendente de Santa Victoria Este, Juan Carlos Bruno quien expresa:

Se necesitan ambos el aborígen necesita del criollo para venderle el pescado, la artesanía, para venderle el carbón, para venderle la miel, todo lo que ellos... y el criollo también necesita del aborígen por los trabajos en la limpieza en la casa, para hacharle la leña, para ayudarlo a hacer la construcción de la vivienda, para tareas varias. La relación es buena. (...) Separando la situación de escritura de tierra la relación entre criollo y aborígenes es muy buena.

Las expresiones de los blancos/criollos, denotan discriminación hacia los aborígenes en diversos grados. Menciono, a modo de ejemplo, dos testimonios: el de una joven cuyas expresiones van de la empatía con el aborigen al reclamo por los privilegios con los que se los beneficia y el de un hombre cuyas manifestaciones son claramente discriminatorias. La joven afirma:

Creo que tendrían que ser tratados como cualquier otra persona. Creo que a veces que por ser aborígenes de la gente que viene de afuera si veo algunos -¿como te diría?-, privilegios, porque a veces que porque son más pobres, -si la verdad que son más pobres-. Si pero creo que te diría a nivel gobierno, tendrían que enseñarle a ellos a los aborígenes a trabajar, enseñarles a como ganarse lo que van a comer.

Mientras que el hombre blanco manifiesta abiertamente su desprecio por el aborigen:

-Y para qué piden las 40 mil hectáreas si después las van a ir vendiendo o sea los referentes de las comunidades no son gente confiable. O sea el cacique políticamente después vende... Aquí se le han entregado camiones, se les han entregado un montón de cosas y después las venden, no saben administrarse.
-¿Por qué es que las venden?
-Y para tomar para buscar alcohol, para joder...o sea vo', andate a cualquiera comunidad y fijate qué producen. No producen nada... Son un cáncer para la sociedad.

Los integrantes de las comunidades aparecen interactuando con las jóvenes del equipo: viendo fotos, dialogando sobre quienes aparecen en éstas; y, en situaciones de entrevista. En estos casos, en los zócalos, aparecen nombre, apellido y lugar de la persona entrevistada. La mayoría de los entrevistados son caciques de distintas comunidades, aunque también aparecen Margarita Gómez y Rebeca Roldán maestra bilingüe. Al igual que se muestra a Venancio Segundo, enfermero de La Curvita y Joel Gómez.

En Pilcomayo se muestran diversos planos de hombres y mujeres realizando distintas actividades: tejido, preparado del yaguar, molienda manual de algarroba, pulido de machete, cocina, pesca con redes. También hombres

fabricando ladrillos de adobe. Hacia el final unos niños aparecen tocando la lente de la cámara.

En A'hutsaj también aparecen blancos/criollos y aborígenes pero no se muestra a ninguna persona del equipo de producción. El documental presenta, en primer lugar, a niños jugando en el río. El juego consiste en deslizarse por una superficie plana y barrosa hasta caerse en el angosto curso de agua. Al tiempo que se escuchan voces, risas de hombres adultos, sonidos de caballos y disparos amplificados. Por lo que la caída de los niños en medio del juego connota una matanza y remite al avasallamiento sufrido por los aborígenes históricamente.

A lo largo del documental aparecen músicos aborígenes: Artim Bravo, músico chorote y Nohien, músico wichí. También se ven a hombres cantando y bailando en grupos de dos, tres o cinco, cantan frente a otros integrantes de la comunidad; a veces, vestidos con tejidos y adornos típicos cantan solos. A'hutsaj termina con unos niños cantando en grupo mientras se los muestra jugando en el río. La única mujer a la que se registra cantando es anciana. Ella canta un canto antes prohibido por los misioneros anglicanos. Aparece sola en el interior de una choza. Al comienzo de la toma mira a la cámara de frente pero al iniciar el canto desvía la mirada y se ubica de costado o en forma oblicua a la cámara y ya no vuelve a mirarla de frente.

Del mismo modo que en Pilcomayo, en este documental los aborígenes son registrados realizando tareas tales como tejido con fibras de yaguar, cocinando, tallando madera, sacando agua de un pozo y trasladándola, extrayendo miel de un panal, cosechando cañas de azúcar, estirando la mano como pidiendo algo. También se los muestra comiendo un almuerzo organizado por religiosas franciscanas en homenaje a su patrono, San Francisco.

En esta oportunidad la cámara con un cenital muestra cucharas sobre platos vacíos y descascarados ubicados en el suelo frente a niños que por la posición que tienen están a los pies de la persona que maneja la cámara. Luego se ve un detalle de la olla con un preparado que semeja un guiso, parece incluir lentejas, que una religiosa sirve con cucharón. Se muestran después platos

servidos en el suelo y cucharas que van del plato (al lado de pies descalzos) a la boca de algún niño o niña.

La cámara abre al plano se muestra también a adultos y por la composición de la imagen aparece destacada una mujer que parece de mayor edad que el resto, lleva una especie de vestido o batón descolorido y roto, los cabellos duros, está descalza, sostiene con una mano y entre sus rodillas, una olla. Con la otra mano “raspa” la olla y lo que saca se lo lleva a la boca o al plato que tiene entre sus pies. La cámara se acerca más aún y toma su rostro marcado en un PM corto. Está inclinada en cuclillas sobre la olla, no parece ver la cámara. En un momento levanta sus ojos y rápidamente los vuelve a la olla. Parece un animal hambriento, sin pudores.

En este documental también son entrevistados Cornelio Segundo como concejal toba (a quien vemos en Pilcomayo como cacique de La Curvita) y Domingo Pérez como cacique de Santa María. Hacia el final de A’hutsaj se muestra a Francisco Pérez como cacique de El Cañaveral reclamando por sus tierras en idioma, con subtítulos en castellano.

Los blancos/criollos entrevistados son el obispo anglicano David Leacke, el médico Julio Petrafaccia, Beba Barroso y Eva Davalos directora escuela de la zona. Otros criollos son registrados en actividades de esparcimiento: carrera de caballos, tocando y bailando danzas folklóricas. Cuando el obispo dice que el mataco designa como diablo al criollo se muestra a un hombre bebiendo de una caja de vino mientras espolea al caballo que monta.

5. Conclusiones

Dos documentales, una misma región, algunos aborígenes que aparecen entrevistados en ambas producciones; no obstante esto, las miradas hacia el “otro” son diferentes.

En Pilcomayo, la cámara no registra espacios interiores privados a diferencia de en A’hutsaj cuya cámara muestra el interior de chozas donde las mujeres cocinan, por ejemplo.

Sin embargo, en Pilcomayo la cámara parece ser conocida y la mirada que le devuelven los aborígenes se observa amigable e incluso, por momentos, afectuosa. En tanto que en A'hutsaj, la mujer que es registrada cantando no puede sostener su mirada frente a la cámara o ésta cuando mira a la mujer que come con la mano de la olla y se acerca hasta tomar un primer plano de su rostro.

Las cámaras acercando, alejando, manteniendo su mirada sobre el “otro” o mostrándose registrando, proponen distintos sentidos en relación a éste y dibujan diferentes enunciadores en sendos textos.

En A'Hutsaj, una cámara que indaga y denuncia la situación de miseria en la que viven los aborígenes del Chaco salteño, situación que sabemos es similar a la de aborígenes de otras zonas del país. Las estrategias discursivas seleccionadas presentan a los registrados en posición de “carentes” e invitan, de algún modo, al enunciatario a satisfacer dichas carencias.

En cambio, en Pilcomayo, la cámara “se sienta” con los aborígenes a ver fotos que fueron realizadas en un encuentro anterior, ya se conocen, se encuentran con alegría a contarse los pesares y también los logros. Las opciones discursivas realizadas presentan a los aborígenes como viejos conocidos, próximos, hospitalarios, dignos. Aquí es el enunciatario quien no sabe, quien está lejos, quien es cuestionado.

BIBLIOGRAFÍA

Prelorán, J. (2006): *El cine etnobiográfico*. Ediciones universidad del cine. Argentina, Catálogos.

Verón, E. (1998): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad social*. Barcelona, Gedisa editorial.

FRONTERA, UMBRAL Y PARADOJA. EL ENSAYO COMO POÉTICA DEL PENSAR (CIRCUNVALANDO LA ENSAYÍSTICA DE ANA CAMBLONG)

Silvia Insaurrealde

silvia.insaurrealde@gmail.com

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCsS – UNaM

Palabras clave

Escritura – ensayo – umbral semiótico – frontera – géneros académicos – representación.

Resumen

El foco del análisis propuesto por el Proyecto GAEP se ha instalado sobre los procesos escriturales de sujetos involucrados en situaciones de umbralidad –el ingreso y egreso– dentro de su tránsito por la vida académica en la institución universitaria, en el ámbito de las carreras de Letras y Comunicación Social. Géneros diversos y diferentes modalidades de escritura fueron estudiadas, con el fin de dar cuenta del pasaje que pueden evidenciar los discursos cuando dejan ya de ser meros papeles de estudiantes en formación, en una organización académica, para pasar a ser ejemplares representativos de lo que es posible llamar escritura profesional.

Entre todas esas modalidades de ejercicio escriturario, una particular, la del **ensayo teórico** nos coloca, precisamente, en un *umbral semiótico*, donde el ejercicio intelectual pretende zafar del encorsetamiento de las formas canónicas del campo académico. Se trata, entonces, de una instalación fronteriza y paradójica entre umbrales de escritura pública y privada, como lo vimos tanto en

muestras de escritura de los estudiantes –que analizamos en el GAEP– como en la de otros ensayistas misioneros, que practican el género, como ejercicio de una particular *poética del pensar*.

La mostración del posicionamiento discursivo es fundamental y constituyente del **ensayo teórico**, pero también los procesos mediante los cuales ese lenguaje va recreando el *paisaje del pensar*. No se trata de un mero artificio de articulación de palabras y de cosas sino de una construcción de representaciones del decir que, incluso, pueden existir más allá de la referencialidad. Un juego entre signo mundano y signo autonímico.

* * *

En Misiones, el desarrollo de una *ensayística teórica* es relativamente reciente y se encuentra, como la provincia misma, en la frontera. A la vez, y por ello mismo, permanece oculto en la espesura del discurso misionero.

Revistas culturales editadas por organismos oficiales o por organizaciones educativas o académicas. Alguna subterránea publicación, de algún fanzine. Alguna revista especializada. En alguna que otra ocasión, un ensayo se disfraza de texto para oralizar (en algún congreso, alguna jornada). Sospecho que su lugar de ocurrencia son todos esos espacios del ejercicio de la palabra *letrada* enmarcada en una *escena académica*, espacio propicio para el lucubrar teórico.

El *ensayo teórico en Misiones* funciona como una localización en la que confluyen una *ubicación geográfica*, una *modalidad de ejercicio* genérico y una situación en la *escena académica*, de donde la enunciación ensayística local parece no poder desarticularse. Se trata de una ensayística no sólo inscripta dentro de un campo disciplinar (que, de hecho, confiere a la práctica determinados gestos del hacer analítico) sino que, además, es portavoz de interpelaciones a las formaciones discursivas (FD) que proliferan en torno de la historia y la identidad

misionera, sobre lo que el *ensayo teórico misionero* propone un *estado de la cuestión*.

Es precisamente en esta localización que Ana Camblong se echa al hombro el *ensayo teórico misionero* –como gesto de prosecución memoriosa de una identidad ensayada por otros antes y durante su propio ensayo–, y lo (se) configura y lo (se) identifica.

Ha engendrado Ana Camblong criaturas de palabra de diversa especie: poemas, prólogos, artículos, ponencias, informes de investigación y tesis, *Mapas semióticos*, *Ensayos Macedonianos*. Criaturas de naturaleza polifónica (polimórfica) que habitan la *umbralidad*, la *fronteridad*, la *escritura del pensar*, que sustentan un proyecto intelectual que habita el ensayo, a sabiendas de habitarlo.

La ensayística de este proyecto de escritura se construye una identidad que tiene que ver con una topografía de su enunciación. Se trata de un ejercicio de la palabra autorizada (y legitimada, pues forma parte del interdiscurso de la FD que habita) por su inscripción en la *escena académica*. Allí, cabe el *posicionamiento* que Camblong ocupa en la ocurrencia del discurso, pero también el que se construye en su propio enunciar.

Se trata de una identidad que –al igual que sus escritos– es criatura de palabra: ser de frontera, ser de periferia. Su *posicionamiento* asume, sin vergüenza, la periferia endilgada desde el afuera y argumenta desde esa misma bordeadura que se va superponiendo capa tras capa. De este modo, le responde a una centralidad múltiple: de primer mundo, de capital, de ciencias duras y linajudas, de detractores del trabajo docente y de la educación pública, de machos.

Su ensayo no sólo asume la periferia. También impugna el *posicionamiento* de la víctima plañidera y resignada, y asume una identidad como la del propio ensayo: disconforme, insurrecta, instante, litigante, “Ser una reacción, entonces, contra lo dogmático, pesado, riguroso, completo, final,

excesivamente deliberado” (REAL DE AZÚA, 1964: 15), desentendida de identidades impuestas milenariamente y de *residuos autoritarios*.

Su proyecto intelectual se mueve en dos direcciones, entonces. Apuntar (con el *índice*) hacia cierta práctica disciplinar (política) que construye identidades desde la centralidad de una academia (de una geografía, desde una geopolítica), que poco puede dar cuenta de una realidad que desconoce (y sobre la que ejerce no sólo juicios, sino acciones e intervenciones irresponsables, a veces ladinas). Al mismo tiempo, propone una *refundación*. Refundar identidades desde la propia topografía. Habitar la fronteridad, desde la propia frontera. Re-construir la Misioneridad desde la propia memoria. Conjeturar desde la umbralidad paradójica. (Re)Fundar memoria. Fundar teoría.

La *diaria contingencia* es heterogénea para la Ana enunciada (así como para la que enuncia), y así es su ensayo, poblado de signos y de voces. Todo ensayo es polifónico y en eso no difiere el suyo de los demás, pero la heterogeneidad que allí habita responde a planes varios: los rincones diversos que habita en su vida –compartimentos del diario hacer–; los rincones diversos que esconde la vida de la Misioneridad –que se construye un ser de provincia, de frontera, de pluralidad con interpretantes engastados en una espiral retórica y geosemiótica–; los vericuetos del pensar y escribir.

La vida de la Misioneridad se construye en una territorialidad discursiva. Sin embargo, Camblong no es filiativa en esa retórica. Los interpretantes de la memoria de la identidad no son reproducidos, sino puestos en cuestión en una semiosis que se muestra *afiliativa* –ser en el *mundo*, pero eligiendo, de todos modos, habitar la *aldea*, diría SAID (1983: 29).

De ese modo, las criaturas de palabra de Camblong habitan un espacio misionero re-presentado, *re-localizado* en la paradoja (para-doxa) y el quiasmo, un territorio especular, que bien podría ser atravesado diariamente por una *Alicia* villena a través del espejo de la frontera. Pero el ensayo de

Camblong opaca esta zona de frontera, le da espesor, le da cuerpo, lo habita. Le otorga un metadiscurso.

La frontera habita el ensayo de Camblong/ El ensayo de Camblong habita la frontera. De esta fronteridad dan cuenta los tópicos, pero también la propia arquitectónica de la palabra, cuyo basamento es heterogéneo y *lapidario*. El metadiscurso que la autora le construye al borde se sustenta en el emparchado, en el remiendo, en el patchwork dialectal que habita su escritura. Las huellas de la costura –hecha en “puntadas” autonómicas– suturan, sobre el discurrir de la escritura, la herencia del *colonialismo español y de las Reducciones Jesuíticas* con la *impronta de una idiosincrasia ancestral y de ayer nomás, de cuño aborigen guaraní vivo y de mestizajes inconcebibles, pero vigentes*, con el portugués, o con *otras lenguas imposibles* (CAMBLONG - PCM. 2003: 3)

Siempre resaltadas con itálica o con comillas, estas huellas de autonomía son lo que muestran la irrupción del **dialecto asperón y basáltico**, *pedras lingüísticas, endurecidas por el uso, un dialecto cotidiano y diglósico, cuyo uso simultáneo ejecuta una sarcástica rebeldía hacia la lengua oficial y sus mandatos imperiales* (PCM3). Este dialecto misionero recibe su nombre del sincretismo entre asperón, *la maleable piedra guaraní producto de sedimentaciones milenarias*, y basalto, *duro basamento arcaico* (PCM 5). Algunas veces enunciado en la voz del “nosotros”, otras en la del “ellos”, estos retazos del dialecto misionero son los índices de la heterogeneidad de su génesis y su circulación. En ese gesto autonómico, Camblong asume que no es una enunciativa “adámica” sino que es heredera de este legado lapidario.

Pero otro plan guarda este gesto de *opacificación*: el señalamiento gráfico instala esos signos en la metadiscursividad –estos ensayos son signos que hablan de signos que hablan del mundo–, los des-naturaliza, los transforma en *corpus*, opera dándoles un *status*. El enunciarlos en un espacio discursivo legitimado opera por simbiosis: legitima este dialecto solapado por las prácticas discursivas cotidianas, proscrito por las prácticas pedagógicas, ignorado por las políticas

educativas. Así, la autora le brinda un cuerpo, al elaborar un lexicón de la periferia, una gramática de la frontera, un discurso territorial, que se imbrican en una Política Lingüística. Una política ensayística de frontera.

La frontera, por otra parte, no acontece sólo en terreno firme. Hay algo allí, en esa territorialidad “camblongiana” que fluye y se hace ensayo. Es un devenir ligado a una herencia múltiple, no solamente la de una semiosis territorial, sino de otra de carácter intelectual. La fronteridad misionera es acuosa, pues la provincia es rodeada, por sus varios bordes, por ríos o arroyos (sólo una mínima porción corresponde a “frontera seca”). Territorio seco rodeado de humedad fluctuante, por donde llegaron los vapores a fundar el “ser nacional” y por donde se fueron, río abajo, los productos de una cantera vegetal, yerba mate y madera en jangada.

Precisamente, en esta aguada *cronotopía* –instalada en un río– sitúa Camblong la pictórica de su *paisaje del pensar*. Construye allí una composición centrípeta en torno del pensarse situado, una fluctuación insoslayable en el ejercicio de la intelectualidad y de la escritura. Esta *paisajística umbral* tiene decurso: la escritura (que, a veces escenifica como “charla”) es el jangadero que transporta a buen puerto el producto de la explotación de los recursos que provee el intelecto.

La jangada es parte del *paisaje* de un devenir que se hace carne en las *piedras del dialecto asperón y basalto*, pero también constituye la manera de escenificarse el devenir en la escritura ensayística. Así, la Misioneridad fluye pues nunca es la misma esa agua que discurre, pero no deja de ser el mismo río *infinito e infinitesimal*.

Cruzando ese cauce, transversalmente, sucede otro movimiento, que va de un lado a otro, de una aduana a otra, de una orilla a otra. En este *paisaje* el río es franqueado por el tráfico fronterizo, interpretado por la figura de *la pasera*. En el fluctuar de la escritura del ensayo, hay un tránsito transversal que recoge los relatos de la identidad fronteriza, umbral y misionera, que *lleva y trae* la pasera, *oficio* fronterizo femenino por excelencia.

En el entrecruzamiento siempre móvil del discurrir del flujo litoral con el *llevar y traer*, el ensayo de Camblong también escenifica una *autobiografía* de las lecturas con las que dialoga, una *autobiografía* de su propio *pensar–escribiendo*, actividad umbral que se posa entre los ámbitos de lo íntimo y lo público, y que forma parte del legado que asume de sus lecturas de Macedonio Fernández.

La escritura ensayística es, dice Camblong, el *ductus* que atraviesa el proyecto discursivo macedoniano. *Ductus*, marca personal, que imprime a la escritura el trazo de su propio carácter, pero a la vez funciona como una especie de cordón que une mente y mano, pensar y hacer.

La escritura ensayística es, entonces, una artesanía del pensar, instalada entre la intimidad del intelecto y la publicación en la manuscrita, en la escritura autógrafa. En ese espacio de *umbral paradójico*, el ensayo funciona como la *autobiografía* en la que, según Grünner “ese sujeto del ensayo se funda cada vez en un lugar distinto del entrecruzamiento múltiple, pero limitado de lecturas y escrituras no sólo ‘autorales’, sino históricas, sociales, culturales” (1996: 17).

El ensayo se sitúa, así, entre los recovecos del ejercicio del pensar y su mostración en escritura, en el resquicio entre la palabra íntima y la pública. Ese resquicio propio del género, se abre, en el ensayo de Camblong, a través de la escenificación del *pensar–escribiendo* situado en los espacios cotidianos del hacer. Las lecturas son más que lecturas, la escritura es el pensar predispuesto por la lectura con la que se conversa y esta charla entablada con el texto leído (con el sujeto leído) acontece también en los espacios de la intimidad.

El ensayo instala un espacio de contacto, donde la autora se encuentra con aquellos cuyos discursos retoma en su diario hacer (después de todo, parte de ese *diario hacer* involucra la especulación y el ejercicio profesional de la escritura). Es ese umbral donde la teorización se viste de entrecasa. Por eso el ensayo no está exento de gestos humorísticos que pueden tomar los matices de

la risa distendida y carnavalesca, que supone el trasponer los umbrales de lo distinto, de lo opuesto, de lo alto y lo bajo. Así pueden juntarse en un mismo espacio y con un mismo proyecto la *pasera* y *Peirce*, el *método de los infinitesimales* con el *ya da, ya*, en un *mboyeré* ensayístico. Carnavalización, ironía y sarcasmo propios de la fronteridad, y del devenir resignado, pero no vencido, que Camblong ve en el talante *pachorriento* de los que habitamos este territorio.

Hay un goce en la “conversación” que acontece en estos ensayos, un contacto cálido que se modaliza a partir de ese goce y lo convierte en una *poética del pensar*, un ejercicio estético de la abstracción. Pensar y gozar no son antípodas.

Esta teoría de entrecasa, que también instaure *mundos posibles*, acontece, a veces, en *franco misionero*, ese ***dialecto asperón y basáltico***, que también forma parte de la intimidad del enunciar. Ese mundo posible, después de todo, se construye en cada acontecer discursivo, cada enunciado supone una escenificación, una escenografía donde el enunciador emprende su actuación. El ensayo en la escritura de Ana Camblong se construye un *mundo posible dialógico*, heterogéneo en sus voces y espacios que habita: una memoria, un territorio, un pensar–escribiendo, una fronteridad fluctuante, una poética del pensar. Allí se encuentra esa *escenografía* que se construye el ensayo “camblongiano” (por otra parte, que se construye todo ensayo) y que es parte de su identidad como género: el de habitar el umbral *de la intimidad de la escritura del pensar*.

BIBLIOGRAFÍA

- Authier Revuz**, Jacqueline (1998). *Palavras Incertas*. Campinas (SP Brasil) Editora Da Unicamp, 2001. Pp. 198
- (2003). *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*. Montevideo, Soc. de Profesores de Español del Uruguay

----- (2004). *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre, EDIPUCRS

Camblong, Ana (1985). “La Tumba Provisoria: Ideología y estilo” en TOLEDO Marcial *La Tumba Provisoria* Buenos Aires, Índice

----- (1990). “Culturas en contacto: umbrales semióticos”. Ponencia IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica. Barcelona, Abr./89 en *Revista de Estudios Regionales*, Pdas, SiyP-FHCS-UNaM.

----- (1993). “Posmodernidad y las Alternativas en Educación” en *Estudios Regionales. Serie Educación*. No. 5. Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/ UNaM. 1993. 38 a 44.

----- (2003). *Macedonio. Retórica y Política de los discursos Paradójicos*. Buenos Aires, Eudeba

----- (2002). “Problemática de las culturas en contacto” en *Revista Estudios Regionales. Entreletras*. Año 10, No. 21. Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/ UNaM. Junio/ 2002. 75/ 82. Trabajo presentado en el Foro de Mujeres del MERCOSUR. Año 2001.

----- (2003). “Palpitaciones cotidianas en el corazón del MERCOSUR” en *Aquenó. Revista de Letras*. Año 1, No. 1. Posadas, Editorial Universitaria/ UNaM. 2003. 3-6.

----- (2004). “Leer Literatura, y Listo...” en *Estudios Regionales. Entreletras*. Año 12, No. 26. Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/ UNaM. Octubre / 2004. 6- 12.

----- (2005). *Mapa Semiótico para la Alfabetización Intercultural en Misiones* Posadas, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación / UNaM.

----- (2005). “El lugar de la lucha crítica” en *Estudios Regionales. Entreletras*. Año 13, No. 29. Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/ UNaM. Agosto/ 2005. 2/ 6.

----- (2006). *Ensayos macedonianos*. Buenos Aires, Corregidor

----- (2007). “Quicio y desquicio del tiempo cotidiano dialectal” en *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica* Rosario, UNR Editora, 2009. ISBN: 978-950-673-723-8

García, Marcelino (2006). “Contar (nuestra) Mision (es). Massmediación, memoria, comunidad, identidad” en *UNI/revista* vol 1, nº 3, Rio Grande do Sul, julio / 2006

Garza Saldívar, Norma. “El Ensayo Como Una Poética Del Pensamiento. Entrevista Con Liliana Weinberg” en *Andamios* Volumen 4, número 7, México, diciembre-2007, pp. 271-287

Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Grüner Eduardo *UN GÉNERO CULPABLE. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1996.

Peirce, Charles Sanders (1909). *Collected Papers*. Hartshorne, P. Weiss y A.W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965

Real de Azúa, Carlos (1964). “¿Un género ilimitado? Un género limitable” en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* Montevideo, Universidad de la República, pp. 11-30.

Said, Edward W. (1983). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004. 432 páginas.

Santander, Carmen y equipo (2005). *Las Revistas Literarias Y Culturales De Misiones Desde La Década Del Sesenta. Segunda Etapa*. Posadas (Inédito, en archivo SIyP- FHCS – UNAM)

Weinberg, Liliana (2004). *Para pensar el ensayo*. Disponible en <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primer.htm>

A CADA LADO DE LA PUERTA (MINÚSCULA EXPERIENCIA DE TALLER DE ESCRITURA)

Lic. Silvia Insaurrealde

silvia.insaurrealde@gmail.com

Proyecto de investigación: Experiencias de Escritura en Umbrales Académicos

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Umbral – reflexión metadiscursiva – experiencia – buenas prácticas de escritura –
Géneros Académicos

Resumen

Dos perspectivas del *umbral* coincidieron en esta experiencia de taller que nos reunió a ingresantes de la carrera de Letras y a mí. Por un lado, la de los ingresantes. Por otro, la del umbral que debí atravesar yo, pues jamás me había tocado en suerte llevar un taller de semejantes características. Llevé conmigo, a cada encuentro, simplemente, la experiencia de alumna en situación de taller y el trasfondo de mis prácticas en las aulas de la escuela secundaria.

El recorrido partió desde la relectura de trabajos y exámenes de los propios asistentes. Aquellos que les hubieran significado enormes escollos en el tránsito por la escritura en su primer año, aquellos que les hubieran significado una gran satisfacción en la realización o en los resultados. Con esto, intentamos revisar la propia escritura no desde la detección del error, sino desde lo que implican las *buenas prácticas de escritura*.

Los encuentros fueron un intento por estimular la *reflexión metadiscursiva*, pues allí no sólo afloraron cuestiones relativas a la composición de los textos. También emergieron cuestiones ligadas a contratos pedagógicos, a reglas tácitas

que los alumnos comenzaron a vislumbrar en el desenvolvimiento de las relaciones entre sujetos, a los roles de esos sujetos- enunciadore dentro del espacio de la carrera, a lo que los alumnos consideraron que es posible o necesario decir en determinados espacios...

Así, desde un lado y otro del umbral, intentamos que el *tembladeral* fuera transitable, y que la escritura se nos muestre –no sólo como dominio de las palabras, sino de los hilos que entretejen la compleja *semiosis* de los *géneros académicos*.

* * *

Mientras crecíamos nos predicaban experiencias parejas en son de amenaza o para sosegarlos: «Este jovencito quiere intervenir. Ya irás aprendiendo». Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes.

Walter Benjamin

El título, con el que aludo a la promesa de lo que vendrá en esta ponencia, evoca una imagen pedestre: alguien que se acerca a la puerta (sea con la intención de trasponerla, sea con la de otear hacia el interior, a ver si decide hacerlo) y alguien, del otro lado, que la abre (piénsese en el gesto de bienvenida, o, si se quiere, en el cuerpo que oficia de improvisado cerco).

De este modo, dos perspectivas del *umbral* coincidieron en esta experiencia de taller que nos reunió a ingresantes de la carrera de Letras y a mí. Por un lado, la de los ingresantes. Por otro, la del umbral que debí atravesar yo, pues jamás me había tocado en suerte llevar adelante un taller de semejantes características.

Llevé conmigo, a cada encuentro la experiencia de alumna en situación de taller, la de mis prácticas áulicas en escuelas secundarias, las reflexiones que ya había intentado durante mi participación de otro proyecto ligado a la escritura y el espacio académico. Entretanto, los asistentes al primer taller tuvieron consigo una

colección de trabajos que, durante el período de inscripción, les solicitamos que trajeran. Trabajos que hubieran representado, tanto en su realización como en la calificación, una gran satisfacción o un gran escollo. De este modo, con la socialización de estos trabajos, iniciamos las experiencias de taller.

Confieso que, en este punto, me siento tentada de elaborar una cronología de las actividades que llevamos adelante durante el tiempo que duró la experiencia. Pero decido desistir. Sin embargo, creo necesario detenerme sobre el primer momento que recuerdo de aquella experiencia, para otorgarle algún sentido nuevo, especialmente en lo que respecta al rol que yo misma he jugado en ese proceso.

Como se hizo saber desde un principio que estas reuniones tendrían el fin de construir herramientas para zanjar dificultades en procesos de escritura y resolución de ejercicios, la mayor parte de los trabajos que llegaron en manos de los asistentes fueron elegidos, precisamente, porque representaron algún problema. Así, leímos los trabajos e intentamos una comparación entre las dificultades que surgieron en distintas cátedras del primer año. Las diferencias de criterio en las correcciones, la posibilidad –o la imposibilidad, en algunos casos– de rehacer los trabajos escritos, la dificultad para comprender lo solicitado en las consignas de trabajos y exámenes, fueron aspectos mencionados en ese momento de relectura y puesta en común.

Sin embargo, hubo algunos trabajos y exámenes que fueron seleccionados pues los estudiantes fueron calificados de manera muy satisfactoria.

Este ejercicio de relectura se pretendía inauguración que permitiera el inicio del taller. Sin embargo, supongo ahora, rememorando aquella primera experiencia: los escritos que ostentaban los asistentes en su explicación fueron los *artefactos semióticos* que proyectaron la memoria en múltiples direcciones. Esta “documentación fehaciente” del tránsito por el umbral de ingreso, fue también propiciatoria de la *revisión* –esa práctica de la insistencia sobre la propia escritura, de la que los ingresantes parecen tener poca experiencia, a juzgar por sus propios relatos.

Pero también los escritos releídos funcionaron como disparadores de un retorno que tuvo dos modalidades. Una de ellas, justamente, funcionó como evocación de la vivencia de la escritura, asociada a cada trabajo práctico o examen escrito: así fueron traídos a colación la dificultad o facilidad para comprender las guías de resolución, pero también aspectos más orgánicos como el nerviosismo experimentado en el cuerpo, la posición del cuerpo en el pupitre, la transpiración, la sensación de vacío verbal.

Este retorno de la mirada hacia lo vivido, imagino, implicó la resignificación la vivencia, y en su dimensión de *experiencia puesta en discurso*, se tornó, de algún modo, en conocimiento a partir de las circunstancias rememoradas. Cada trabajo práctico y cada examen fue vislumbrado en su dimensión de *umbral* (aunque en ese momento no se empleara ese término), ya que, en la charla cada asistente dejó deslizar la apreciación de que cada uno de esos momentos tuvo que ver con una instancia de pasaje hacia el interior de la escena académica y hacia los rituales que ella implica. Un pasaje y una *crisis* (cambio, ruptura, juicio) de los que yo misma rendí cuenta, cuando les relataba mi propia experiencia del tránsito por el primer cuatrimestre al iniciar la carrera.

Mencionaba antes que el retorno adquiriría dos modalidades. La primera, requirió una vuelta sobre la vivencia, para otorgarle algún sentido. La segunda, por otra parte, tuvo que ver con el retorno sobre el decir, mejor dicho, en este caso, sobre el propio ejercicio escriturario que implicó la resolución de los trabajos y exámenes. Con esto, pretendía el ejercicio de una *reflexión metadiscursiva*¹. Lo primero que se mencionó tuvo que ver con logros y dificultades ligados a procesos de textualización: la corrección, la adecuación, la coherencia. Pero –y es mi intención que este “pero” suene mayúsculo– también se mencionaron aspectos ligados a los contratos pedagógicos en cada cátedra, las reglas tácitas que los alumnos comenzaron a vislumbrar en el desenvolvimiento de las relaciones entre sujetos, los distintos roles de esos sujetos- enunciadores dentro del espacio de la carrera, lo que los alumnos consideraron que es posible, o

necesario, decir en determinados espacios, aquello que está tácitamente –y en algunas ocasiones, explícitamente– vedado mencionar.

Luego de este inicio, vinieron las actividades del taller de escritura. Lecturas y relecturas, paráfrasis, reformulaciones, mecanismos de citación y de mención bibliográfica, escritura, revisión y autocorrección. Experiencias diversas que suponían una transposición a la escritura de ese carácter de *enunciadores situados*, que dejaron traslucir los asistentes en aquél primer momento de reflexión sobre los trabajos pasados. Experiencias que tendían, a su vez, a promover hábitos ligados al ejercicio de las *buenas prácticas de escritura*.

Ahora bien, esto de las *buenas prácticas de escritura* genera en mí dos preguntas. La primera indaga acerca de qué son las “buenas prácticas”. Para dar respuesta a esa pregunta, debo recurrir a otra experiencia pasada, de cuando en el proyecto GAEP I y II nos preguntábamos sobre lo que hacía que un escritor en el campo de las Letras diera el salto desde el dominio de los géneros académicos hacia la escritura profesional. Por otra parte, esto tiene que ver, también, con un giro metodológico que implicó –en nuestro ejercicio docente– construir la experiencia de la escritura en la interacción con el aprendiz, intentando dejar de lado la mirada tradicional que acostumbra partir de lo que considera erróneo, para luego alcanzar lo deseable.

Una segunda cuestión funciona como una interpelación, pues me sitúa ante la pregunta acerca de quién soy yo para decir, en el contexto de los talleres, qué son o en qué consisten las buenas prácticas. Evidentemente, hubo alguien que me dotó de un rol en la escena académica (hubo, en ese otorgamiento, varios actores de la misma escena, cuya voz se halla autorizada para ello, docentes, investigadores, etc.), pero aún sigo preguntando para mis adentros cuál es mi función, a ciencia cierta. *¿Qué nombre le otorgo a ese rol?* me pregunto, evidenciando un cierto ánimo nominalista.

Interpretantes varios surgieron en la denominación, pero dentro del equipo del proyecto, no hemos concordado del todo aún sobre cuál es la etiqueta con la que nos referimos a nosotros mismos, cuando debemos nombrar nuestro quehacer.

Nos hemos nombrado como *tutores*, *talleristas* y *coordinadores*. Y en paralelo, hemos pensado la experiencia de alfabetización académica desde la perspectiva de la *tutoría* y el *taller*, lo que nos situó entre una semiosis que se instala en la cronotopía del *trabajo artesanal con la escritura*, y otra semiosis que remite a la *cooperación* entre un sujeto con mayor experticia en determinada labor y otro menos experto. No puedo evitar, sin embargo, que, en este punto, se agregue otra posibilidad que me trae la imagen de los árboles incipientes en mi jardín. Junto a cada uno de ellos, puede verse el acostumbrado *tutor* que resguardará al árbol de los embates del viento, asegurando que no crezca torcido, guiándolo hasta la consecución de su cabal estatura.

Pero toda esta fluctuación de nombres posibles no se hallaría completa sin el recurso de la memoria, que me lleva nuevamente a uno de los tantos informes de proyectos antecesores. En uno de ellos, Silvia Carvallo, releendo a otros autores, sitúa entre los actores de la escena académica, entre equipos de docentes de las carreras de Letras, a los *mediadores* o *intermediarios del discurso*. Se trata de portavoces de formaciones discursivas dentro del campo académico (en nuestro caso, auxiliares de docencia, alumnos avanzados, adscriptos, ingresantes) cuya localización es *umbral*. Hay una ostensible cesión de la palabra autorizada que me es encomendada, aunque hay alguien más que habla en mi voz.

Imagino que detrás de este fluir entre denominaciones (que aparece ya en la memoria técnica del proyecto, presentada para su acreditación), sin animarnos a clausurar la semiosis, yace el deseo de no encorsetarnos en una categoría que luego no nos deje movernos con ligereza –aunque confieso en esto sólo una conjetura personal.

De todos modos, mi ánimo nominalista no ha servido a los fines de hallar sosiego en la etiqueta. Sigo reencontrándome con la imagen de la puerta y los que se hallan a cada lado. ¿Dónde me situé yo? Si adentro, abriendo la puerta, ¿cuál habrá sido la actitud de mi cuerpo? ¿Fue de bienvenida o, por el contrario, constituyó un cerco que invitó al otro a quedarse en el afuera?

Como única respuesta, sólo me queda *la voz de la experiencia* del *tembladeral* que ingresantes y mediadores intentamos transitar en nuestro paseo por la escritura –a la que pretendimos aprehender no ya como mero dominio de las palabras, sino mediante los hilos que entretejen la compleja semiosis de los géneros académicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin**, Walter 1972 *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus, 1989
- Camblong**, Ana 2003 *Macedonio. Retórica y Política de los discursos Paradójicos*. Buenos Aires, Eudeba.
- 2005 *Mapa Semiótico para la Alfabetización Intercultural en Misiones* Posadas, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación / UNaM.
- Carvallo**, Silvia, **Simón**, G. y **Insaurrealde**, S. y otros 2008 *Géneros Académicos y Escritura Profesional (GAEP II)* Informe de investigación. (Inédito, en archivo SIyP-FHCS – UNAM)
- Carvallo**, Silvia y equipo 2007 *De Los Géneros Académicos A La Escritura Profesional. Competencias Y Metadiscursos En Carreras De Letras* **INFORME DE INVESTIGACIÓN. (INÉDITO, EN ARCHIVO SIYP- FHCS – UNAM)**
- Peirce**, Charles Sanders 1909: *Collected Papers*. Hartshorne, P. Weiss y A.W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965

NOTAS

¹ El interés por la cuestión de la *actividad metalingüística* constituyó uno de los focos de estudio durante el desarrollo del proyecto *De los géneros académicos a la escritura profesional. Competencias y metadiscursos en carreras de Letras* (2004 – 2007), dirigido por la Prof. Silvia Carvallo y del cual participé. En el informe final del proyecto hallamos el desglose de lo metalingüístico en términos de *metadiscurso*, *metacomunicación* y *metalenguaje*, y en esto hallamos la remitencia a trabajos de Maingueneau y Charadeau (2002) y Gaulmyn, citado por Camps, (2000: 23)

APORTES DESDE CHARLES SANDERS PEIRCE INTEGRABLES A LA EDUCACIÓN DEL ARQUITECTO

Arquitecta Sara Silvina Iturraspe

siturraspe@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Creatividad y Método en la enseñanza de la Morfología desde una perspectiva estética.

Directora: Arq. Sara Silvina Iturraspe.

Universidad Católica de Santa Fe

Palabras clave

Peirce, Educación, Morfología, Arquitectura, Epistemología.

Resumen

El trabajo de investigación que se expone se propone la explicitación de algunos aportes que encontramos en el pensamiento de Charles Sanders Peirce. Los mismos son integrables al sedimento alcanzado de aspectos teóricos investigados como de praxis cumplida en las cátedras de Morfología de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Santa Fe. En este último tiempo renovado, fecundado y enriquecido con los significativos aportes que se generan desde nuevos ámbitos de apertura académica en sus sedes en el centro y norte del país.

Estos aportes pueden enriquecer un proceso educativo que busca la unidad en la forma, en la persona y en el habitar; su dimensión conviviente, contextual, dialogal y la consecuente apertura de nueva significación. Pueden colaborar en la vinculación y potenciación de aspectos estéticos, éticos y lógicos que acontecen en mencionado proceso. Pueden revalorizar la pedagogía implícita en las formas naturales y el desarrollo de la creatividad como aspecto destacado en la búsqueda de la forma. La creatividad entendida involucrando todo el proceso

educativo, sus actores, los momentos procesuales de proyecto, la interpretación de la forma como la forma en tanto acontecimiento “hecho” (forma plástica, arquitectónica, urbana, y del paisaje)¹.

* * *

1. Introducción

La presente ponencia surge de una reflexión decidida y sostenida de modo continuo en la praxis concreta de la actividad docente en el área de Morfología de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Santa Fe.

Resulta de la convivencia interdisciplinar propia de la vida universitaria que ha incluido el fecundar aspectos de la praxis docente en el área de la Forma con aportes teóricos valiosos provenientes tanto del ámbito del Doctorado en Educación como del Doctorado en Filosofía de mencionada Casa de Estudios. En particular nos referimos a los específicamente pertinentes a esta reunión científica: los que provienen de los seminarios correspondientes a los doctores Jaime Nubiola y Giovanni Maddalena en relación a Charles Sanders Peirce.

La posibilidad de integrar algunos de los profundísimos aportes del pensamiento de Charles Sanders Peirce a la educación del arquitecto nos anima al desarrollo del Proyecto de Investigación titulado “Creatividad y Método en la enseñanza de la Morfología desde una perspectiva estética” que se encuentra en curso en la mencionada Institución.

La presentación del trabajo puede iniciarse en la explicitación de la mirada estética, el por qué de esta perspectiva elegida. Esta dirección de crecimiento y sentido que tiene una larga tradición de enseñanza académica en nuestra Casa de Estudios encuentra también en el pensamiento de Charles Sanders Peirce confirmación, aliento y fuerza de despliegue para alcanzar novedad en el logro educativo.

2. La perspectiva estética

Frente a la pérdida de sentido propia de nuestro espacio y tiempo contemporáneo y del cual no está excluido el ámbito universitario, pero también frente a la pérdida de claridad del rol e importancia vital del área en la carrera parece cobrar pertinencia sostener con firmeza que desde nuestra perspectiva, es el aspecto estético el aporte distintivo, específico y peculiar del área disciplinar Forma en la carrera Arquitectura.

Este aspecto elegido como perspectiva de enseñanza de la Morfología descubre su vital importancia ya presente desde Vitruvio en el contexto clásico triádico junto a la estructura (*firmitas*) y a la función (*utilitas*). Se destaca lo estético tanto como lo construible y lo habitable en el entramado del “hecho” arquitectónico. Y porque es éste, el estético, el atributo de la obra que logra finalmente alcanzarla a nombrar como Arquitectura, en tanto obrar “más” que simple construcción (manifestación ética), y en su apertura de nueva significación (aspecto lógico) del habitar.

Una vertiente de aportes hacia lo propio disciplinar proviene de la neo-escolástica de Jacques Maritain. En el libro *Arte y Escolástica* la cuestión de la estética está asociada a Aristóteles y a Tomás de Aquino. Se desprenden de estos estudios en el área de la Forma la importancia de los conceptos de orden, proporción, integridad, luz o inteligibilidad.

Surge de las prácticas docentes poner de relieve la dificultad de alcanzar la riqueza de estos conceptos con los matices del pensamiento hasta nuestros días. La dificultad de experimentar los mismos y sus nexos fundamentalmente en el “hacer” pero también en el interpretar forma en el ámbito educativo de la carrera Arquitectura.

Destacamos que esta línea de pensamiento posibilita la interpretación de la obra mediante el análisis causal. Éste se reconoce como una apertura del camino hacia la profundidad de la Forma (nos referimos a la espacial, plástica, arquitectónica y del paisaje). Puede actuarse tanto para la interpretación como para su hechura. Las causas, ante un estallido o irrupción profunda de lo nuevo

en la forma, se perfilan más claramente como condiciones de posibilidad. Dejamos señalado también que el concepto de hábito en el sentido plástico y creativo de Charles Sanders Peirce puede aportar a este análisis para alcanzar la obra de arte y de arquitectura.

En nuestra experiencia puede corresponder a la praxis educativa de este lugar del pensamiento una inclusión limitada de la subjetividad del alumno susceptible de ser analizada. En este sentido, cabe destacar que es considerable la proporción de acciones educativas que actualmente en nuestras las facultades de arquitectura del país buscan alcanzar un conocimiento “cósico”. Se centran en la lectura o el diseño de “objetos arquitectónicos”². Vemos en cambio, como más deseable, que el sentido de nuestro crecimiento educativo busque tensarse hacia la superación de la disposición interior y relacional del alumno, su formación creativa, y hacia el logro de ciencia en su condición “viviente” en el sentido peirceano.

Aquí tocamos la cuestión subjetiva contemporánea. Ésta ya está iniciada proféticamente en Agustín y con Tomás de Aquino en sus definiciones y fundamentalmente en sus experiencias interiores de *lo bello*. También en las posturas más actuales tales como las hermenéuticas de las cuales ponemos de relieve especialmente la del italiano Luigi Pareyson.

Aportes de vertientes subjetivas y objetivas tales como en Heidegger³ logran un sedimento rico, lleno de contrastes y texturas que se iluminan con la fenomenología de Hans Urs von Balthasar y con el diálogo que el autor realiza en su recorrido estético⁴.

Con Balthasar se vitaliza la fenomenología⁵. Se reincorpora renovadamente la unión de los clásicos trascendentales: así lo bello se experimenta anunciando el drama de la vida, y el drama ofrece la evidencia final de su logicidad, de su verdad. En el lugar dialogal se abre la inteligibilidad. Lo bello entonces supone un comportamiento que se cumple, una libertad que se abre, nuevos sentidos que quedan descubiertos e invitan a la experiencia de un siempre mejor habitar.

La arquitectura puede por tanto encontrar en este ámbito una siempre mayor legibilidad, un sentido de siempre más plenitud en el habitar y puede alcanzar una mirada nueva en su aparecer. En la misma medida de su remisión a una profundidad de sentido y en el poder de aparición positiva y radical de su condición corpórea.

La Morfología en su manifestación práctica puede realizar logros educativos desde esta perspectiva otorgando una importancia primordial a la experiencia y en una unión más íntima y profunda con la vida en el interior de los procesos de conocimiento de la Forma.

Ahora bien, expuesto de modo sintético este breve e incompleto trayecto de fundamento teórico queda hacer corresponder una praxis morfológica cuya exposición más evidente excedería los alcances de la ponencia y cuyo análisis mostraría la exquisita riqueza de matices de las influencias y mixturas.

El sedimento fértil alcanzado, que siempre abierto se vuelve a recapitular, entra en diálogo fecundo con Charles Sanders Peirce. Podemos entonces adentrarnos en algunos aspectos que nos parecen a primera vista integrables a todo lo alcanzado anterior: el lugar de la memoria, de la imaginación y de los sentimientos en la creatividad, la función de los hábitos, el desarrollo de un método, la clarificación del momento oscuro de la abducción. Y entre otras tantas riquezas dentro del inconmensurable mundo de Peirce entendemos que la fuerte influencia en el pensador de la clásica tríada de ideales (estética, ética y lógica) se constituye en un especial aspecto atractivo de incorporar.

3. La dependencia de lo estético de lo ético y lo lógico en Peirce⁶

En la búsqueda de la superación de la fragmentación en la educación del arquitecto pero también en la búsqueda de unidad en la vida misma del proceso educativo y en los procesos de conformación de la forma arquitectónica, urbana y del paisaje hemos acudido, en palabras de Peirce a “...una tríada de ideales que han sido reconocidos desde la antigüedad...” (Peirce, 1902: *Collected Papers* 1.575): estética, ética y lógica. Y hemos observado aspectos que en Peirce se

refieren a las ciencias normativas, en tanto se constituyen como un análisis de la posibilidad de control sobre la conducta.

Nosotros los analizamos en el caso particular de la conducta o del comportamiento en el interior del proceso educativo en arquitectura: en el cuerpo de alumnos y docentes, en el mismo proceso de conocimiento de la forma dentro del ámbito educativo de las cátedras de Morfología, en procesos educativos extendidos en el tiempo, y en cortes sincrónicos en espacios educativos extendidos en el área geográfica de las distintas sedes de la Institución.

La observación incluye a los sentimientos (primeridad), las acciones (segundidad) y el pensamiento (terceridad) que son el campo de la creatividad puesto que puede haber en esos ámbitos crecimiento autocontrolado hacia unos fines⁷.

Veamos entonces qué entiende Peirce como estética, ética y lógica en las ciencias normativas para luego aprehender su interdependencia y reflexionar en nuestro campo:

La estética es la ciencia de los ideales, o de aquello que es objetivamente admirable sin ninguna razón ulterior (...). La ética, o la ciencia de lo bueno y de lo malo (...), es la teoría de la conducta autocontrolada, o deliberada. La lógica es la teoría del pensamiento autocontrolado o deliberado (Peirce, 1903: *Collected Papers* 1.191)

Entendemos que para Peirce razonar bien puede llegar a considerarse un caso particular, concreto de comportamiento bueno. Nos referimos al pensamiento deliberado, realizado según una finalidad. Y es la finalidad la que fundamenta como lógica la operación de pensar. Y esta finalidad no es otra que la búsqueda de la verdad, el *summum bonum*, el bien que descubre el ideal estético. El significado del método científico es para Peirce la búsqueda de la verdad.

Todo comportamiento es considerado bueno porque en él se encuentra correspondencia con este ideal, entendido como *lo admirable en sí*. Éste sería el ideal estético, el que elegido libremente ilumina la acción. Es decir que la ética implica una acción deliberada, que exige esfuerzo de la voluntad, la comparación

(lógica) de nuestras acciones concretas con el ideal ejemplar. La resolución de cómo actuaremos en el futuro y por tanto el desarrollo de hábitos que empiezan a constituirse desde la imaginación.

Es por tanto lo estético el fundamento y el origen del comportamiento ético. En cuanto a la interdependencia de lo lógico Peirce afirma: "...Por lo tanto es imposible ser completa y racionalmente lógico excepto sobre una base ética..." (Peirce, 1902: *Collected Papers* 2.198). Con lo que finalmente en lo estético (el trascendental olvidado), ve el pensador, al fundamento de todo el comportamiento y pensar humanos.

4. Hacia un nuevo rol del espacio curricular de la Morfología en la carrera Arquitectura desde una epistemología peirceana.

Si alcanzamos compartir que al "desprestigiado" aspecto estético le cabe un lugar de fundamento tal como le otorga Peirce, nos es posible renovar nuestros propios argumentos.

Por una parte iniciar y hacer crecer la experiencia de una epistemología fundada en el inicio estético del conocimiento hacia el interior del área de la Forma. Esta fase estética inicial del conocimiento admite nexos con el clásico "asombro" de la Antigüedad.

Cabe hacer notar la posibilidad y a su vez la dificultad y riqueza, de completar la observación entramada de los aspectos estéticos iniciales en el proceso de conocimiento de la forma con los aspectos éticos y lógicos que desde los inicios también atraviesan el proceso educativo (nos referimos al conocimiento de la forma arquitectónica). La mencionada interdependencia de lo lógico y lo ético de lo estético, su entrelazamiento complejo, tiene una relación íntima con las fases abductiva, deductiva e inductiva del método científico en Peirce. Entendemos que esto constituye una riquísima fuente de crecimiento en la construcción de una epistemología en el área de la Forma para la educación del arquitecto.

Por otra parte podemos renovar el rol y la significación del área Forma en la carrera de Arquitectura en tanto comparte una gran responsabilidad en la formación del ideal estético (el *sumun bonum*) al interior del alumno y de la carrera. En este sentido es importante su papel en la constitución del fundamento. En la construcción de las bases en la profundidad del espíritu que tienen su correspondencia y expresión en la superficie en cada una de las decisiones y elecciones del gusto personal. Esto permite provocar saltos disparadores de itinerarios de despliegues de comportamientos humanos y lógicas proyectuales novedosas y creativas que se alejan de la enseñanza de lo meramente expresivo y comunicacional, de lo estético superficial, inconsistente, deslindado del drama de la vida. Esta raíz ayuda a descubrir el habitar conviviente, dialogal, fraterno, solidario, contextual. Aleja la enseñanza de lo que se “debe” o no hacer. Despierta y atrae las posibilidades inagotables de ser.

En Peirce se atisba la posibilidad de una epistemología de la Forma que deja un espacio abierto al “salto abductivo” desde la tríada de los ideales clásicos al diálogo creativo y receptivo con el ser de la naturaleza y el mundo en el mismo acto educativo de interpretar o hacer obras.

BIBLIOGRAFÍA

BALTHASAR, Hans Urs von (1985-1993): *Gloria. Una estética teológica*, Volúmenes I al VII, Madrid, Editorial Encuentro.

BARRENA, Sara (2007): *La Razón Creativa*, Madrid, Ediciones Rialp S.A.

BLANCO SARTO, Pablo (1998): *Hacer Arte, Interpretar el Arte. Estética y Hermenéutica en Luigi Pareyson*, Pamplona, España, EUNSA.

FERNÁNDEZ DE BARRENA, Sara (2003): “La creatividad en Charles S. Peirce: Abducción y Razonabilidad”, tesis doctoral dirigida por Jaime Nubiola, Pamplona, <http://www.unav.es>.

HEIDEGGER, Martín (1992): *Arte y Poesía*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

ITURRASPE, Sara S. (2006): “El momento estético inicial del proceso creativo de la forma”. Curso de Pos-grado “*Morfología y Heurística*” a cargo del arq. Gastón Breyer (UBA), Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral.

MARITAIN, Jacques (1972): *Arte y Escolástica*, Buenos Aires, Club de Lectores.

PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers*, C. Hartshorne, P. Weiss y A.W. Burks, citados en Barrena, S. (2007), “Las manifestaciones de la creatividad: lógica, ética y estética.” en *La Razón Creativa*. Madrid, EUNSA: 143-232.

NOTAS

¹ Al respecto se puede consultar la propuesta curricular correspondiente a la Morfología III año 2010 de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Santa Fe.

² Cf. Naselli, César, http://www.lavozdelinterior.com.ar/2003/0208/suplementos/arquitectura/nota/146313_1ht...16/10/2004.

Se destaca: “...En general, en la Arquitectura, la educación está centrada en diseñar objetos y no en ampliar las capacidades creativas superiores del futuro diseñador. Toda la elaboración está sobre el objeto y no sobre quien lo produce...”

³ Martín Heidegger en *Arte y Poesía* presenta la obra de arte como el “acontecer de la verdad” sin ninguna alusión a la subjetividad.

⁴ Al respecto se puede auscultar en la obra *Gloria*, el tomo V del autor mencionado.

⁵ Es destacable la influencia de la fenomenología en la enseñanza de la Morfología, la Arquitectura y el Paisaje en Argentina desde la escuela cordobesa, en especial a través del Arq. César Naselli.

⁶ Seguimos el planteo de Sara Barrena en su libro *La razón creativa*, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 2007. El mismo puede auscultarse y profundizarse en su tesis doctoral titulada “La creatividad en Charles Sanders Peirce: Abducción y Razonabilidad”, dirigida por el Dr. Jaime Nubiola y publicada en el sitio web de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra.

⁷ Cf. Barrena, Sara, *op.cit.*, p. 147.

ALGUNAS TRADICIONES POLÍTICAS E HISTÓRICAS EN LA LITERATURA MISIONERA

Kabut, Valeria Gisela

gisel.kabut@gmail.com

Proyecto de investigación: Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años noventa a la actualidad.

Directora: Silvia Esther Ferrari

Co-director: Javier Horacio Figueroa

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Memoria – ideología - tradiciones – historia – política – literatura

Resumen

Cada sociedad conforma un corpus -más o menos amplio y dinámico- de historias, ritos, composiciones literarias, costumbres, doctrinas, valores, que se transmiten de generación en generación y constituyen lo que se conoce como **tradición**.

Las tradiciones se sustentan en la memoria colectiva y, como ésta, tienen una naturaleza dual: por una parte, conservan el pasado, los recuerdos del pueblo sobre todo aquello que es considerado relevante pero, por otro lado, al re-actualizarse en cada nueva generación -y en el hecho mismo de ser transmitidas- se adaptan a las circunstancias actuales, adoptando pequeños o grandes cambios, necesarios para que sigan teniendo sentido en la contemporaneidad.

En la literatura misionera -a pesar de su estadio aun incipiente- es posible rastrear lo tradicional y lo ‘memorable’ desde diferentes enfoques, a partir del análisis de textos que exponen lo tradicional sin centrarse en el pintoresquismo, o bien, mostrándolo desde ángulos particulares.

En el presente trabajo se abordarán obras literarias misioneras, enfocando la mirada hacia ciertos aspectos políticos e históricos que se han vuelto tradicionales, pero en las cuales la ficcionalización permite la emergencia de lo novedoso sobre su base tradicional.

* * *

Algunas tradiciones políticas e históricas en la literatura misionera:

Cada pueblo, cada sociedad, conforma un corpus -más o menos amplio y dinámico- de historias, ritos, composiciones literarias, costumbres, doctrinas, valores, que se transmiten de generación en generación y constituyen lo que se conoce como *tradición*.

Foucault postula (según la lectura de Albano) que la tradición

...provee soporte temporal al conjunto de sucesos, eventos y fenómenos supuestamente similares, herederos de un origen que permite recortar toda novedad o singularidad sobre el fondo de una permanencia y asignar su ocurrencia al genio o a la creatividad. (Albano, 2004:33).

La conservación de las tradiciones colabora con el mantenimiento del *status quo* de la vida social y, a su vez, afirma los sentimientos de identidad grupal que ‘amalgaman’ a los sujetos que comparten un espacio y un tiempo determinados. El arte es uno de los fenómenos que van conformando tradiciones en cuanto a las formas que adopta, pero, al mismo tiempo, sirve como ‘vehículo’ o como ‘visibilizador’ de otras tradiciones que están presentes en la sociedad y que -muchas veces- ni siquiera son identificadas como tales hasta el momento en que alguna manifestación artística se encarga de ponerlas ‘a la vista’ del público receptor.

En la literatura misionera -a pesar de su estadio aun incipiente- es posible rastrear lo tradicional y lo ‘memorable’ desde diferentes enfoques; uno de los más interesantes consiste en el rastreo de temas y problemas de orden histórico y

político que se han convertido en tradiciones susceptibles de ser ficcionalizadas y criticadas desde los diferentes tipos de manifestaciones literarias (léase: géneros).

Debemos realizar una salvedad: un punto conflictivo que surge al momento de analizar la presencia de lo tradicional en la literatura, es el “color local”, el pintoresquismo que caracterizó a cierta corriente literaria y que -en alguna medida- se afianzó como estrategia adoptada por los escritores misioneros. Sin embargo, en el presente trabajo abordaremos textos que exponen lo tradicional sin centrarse en lo nativo, o bien, mostrándolo desde ángulos particulares.

Una reconocida escritora del medio, Olga Zamboni, en su obra *Mitominas* aborda críticamente algunos saberes y costumbres de la región que integra Misiones. Entre sus poesías dedicadas a las féminas, es posible encontrar lo tradicional relacionado con acontecimientos históricos y políticos que han dejado una marca profunda en la memoria del pueblo. En la tercera parte de la obra, titulada “De la propia casa...”, la escritora introduce una poesía que -ya a partir del título- nos ubica en un tiempo remoto y nos trae reminiscencias de un estilo barroco: “Anónima india guaraní luchó en defensa de la reducción de Jesús María.”

La fuente de la cual extrae la historia es la crónica de Diego de Boroa, con quien establece una intertextualidad citándolo en un verso y en el epígrafe introductorio. La aun recordada temática de las luchas establecidas contra los bandeirantes hace trescientos años, toma -con la poesía de Zamboni- una nueva perspectiva: se rescata una olvidada anécdota sobre una mujer guaraní, para ponerla en un primer plano. Es importante este gesto, puesto que ilustra claramente cómo funciona el mecanismo de la memoria colectiva.

Tanto Lotman (1996:160) como Foucault (1983: 72,73) afirman que en la sociedad existen ciertos paradigmas que establecen qué se puede (y debe) recordar, y qué debe ser echado al olvido. Pero este ‘olvido’ no representa la pérdida total, sino que funciona como una ‘reserva’, ya que, aunque para la sociedad lo olvidado sería como “no existente”, en realidad con el paso del tiempo y de la propia sociedad, también cambia el paradigma de memoria y olvido;

entonces, lo considerado perdido puede resurgir, mientras lo “existente” puede echarse al olvido (Lotman, op. cit.). La poesía de Zamboni, en este sentido, pone de manifiesto un cambio de paradigma en cuanto a la tradicional selección de los acontecimientos que quedan en la Historia (oficial), cuya mirada sobre los hechos -hasta los tiempos recientes- fue particularmente ‘masculina’. El yo poético postula que esta perspectiva se ha ido modificando: “¿Que las mujeres no osan armas tomar? / Alguien, en masculino, urdió la / Historia / que se desdice de a poco / hasta que al fin va aclarando (...)” (Zamboni, 2003:59).

Otro aspecto poetizado en la obra tiene que ver con un suceso socialmente importante: la llegada y permanencia de los inmigrantes europeos, quienes arribaron desde países de climas y recursos muy diferentes de los que hallaron aquí, y debieron adaptarse para seguir adelante. El escritor Isidoro Lewicky en su obra *Botones y moños* también aborda la cuestión de las raíces extranjeras de gran parte de del pueblo misionero. La memoria de sus personajes trae a colación tradiciones familiares relacionadas tanto con el origen étnico como con las orientaciones religiosas.

Paul Ricoeur (2004: 96-110) postula que la situación de duelo -tanto individual como colectiva- implica un “trabajo” de la memoria que es necesario para superar el trance: se rememora¹ a fin de asimilar la situación y poder sobrellevarla para continuar con el ritmo de la vida. Esto es posible reconocer en el cuento “Botones y moños”, en el cual el hallazgo de un disco de vinilo en el cementerio lleva al protagonista narrador a recordar las tradiciones familiares y las discriminaciones étnicas sostenidas por su abuela. El trabajo de duelo consecuente tiene que ver con superar la pérdida de su amor adolescente a causa de la prohibición matriarcal de que se relacionara con una chica a la cual denominaba “negrita”. Es interesante cómo se entrecruzan estereotipos y fobias sociales: las pujas, luchas, y discriminaciones sociales se filtran en la literatura como un modo de ser visibilizadas ya que solo a partir de su identificación, de la toma de consciencia de que existen, pueden llegar a ser superadas. También resulta relevante el repertorio de costumbres y ritos que el narrador nos presenta a

modo de digresiones en el correr del relato, como la discusión con el anciano líder de la comunidad hebrea con respecto a la no utilización de fotografías en las tumbas.

En la obra de Lewicky, la memoria actúa en diversas oportunidades como modos de recuperación de un acontecimiento pasado que ha marcado la identidad colectiva que está representada por sus personajes; el escritor, de origen judío, opta por referirse a las tradiciones de su grupo religioso desde una postura casi externa y como una digresión, pero en otras ocasiones, los personajes aluden a ciertos miedos y rechazos supuestamente originados en la memoria colectiva sobre el holocausto: “Evidentemente, a mí como a tantos otros le brota el judaísmo cuando se sienten perseguidos.” (Lewicky, 2005:103).

El tono irónico e incluso mordaz hacia ciertos aspectos de ‘los otros’ también es utilizado con respecto al propio rol del escritor, en el cuento titulado “Por ejemplo”. En el mismo, se desarrolla un diálogo entre madre e hijo sobre los tópicos de la escritura. Él argumenta que desde los griegos ya todo está escrito, pero la madre visibiliza lo que aun no ha sido escrito: la pobreza de los niños que mendigan en “Mitre y Rademacher”. Se ponen en cuestión varios aspectos en este sucinto relato: por un lado, la orientación tradicionalista o canónica sobre los temas pasibles de ser escritos; pero de ello se desprende otra problematización: ¿por qué no escribir sobre lo cotidiano, sobre lo que vemos pero ignoramos cada día? Lewicky eleva a un primer plano, mediante las preguntas retóricas de la madre, la problematización del rol del escritor en la sociedad: él es quien debe ver y hacer ver lo que el común del pueblo pasa por alto, debe visibilizar lo que se mantiene oculto por las prácticas sociales y políticas.

Las tradiciones –históricas, políticas- que se retoman en estos escritores, permiten hacer un recorrido por el imaginario social y la cultura de nuestra provincia, dejando entrever los cambios ideológicos que se van sucediendo con el paso del tiempo.

Otro escritor reconocido del medio artístico misionero es Raúl Novau. En el año 2006 publicó, en una antología, la obra teatral “NN Griselda”. Como el

nombre lleva a suponer, se trata de una historia centrada en la última dictadura militar sufrida en Argentina. Este tema-problema ya tradicional a partir de la restauración del orden democrático, es retomado por el escritor misionero, pero adaptándolo a la realidad del público de nuestra región. Griselda es una joven del interior que fue a estudiar a Buenos Aires, conociendo allí una realidad distinta, que le abrió los ojos, le mostró ese poder oculto y tenebroso que manipula al pueblo sin que éste se percate. La estrategia de Novau no consiste en hacernos saber eso a través de las palabras de la joven, sino que juega con el saber del lector-público: el que nos habla es el padre, quien comenta con la tía lo poco que comprende las cartas que envía su hija, el nuevo ‘vocabulario’ que utiliza, el espíritu de rebeldía que descubre en su escritura.

El conflicto se va desencadenando a través de la preocupación del padre por la interrupción de la correspondencia; tampoco los familiares comprenden la presencia de extraños personajes en el pueblo, de los interrogatorios y del sutil control que comienza a haber sobre el humilde pueblerino. En un segundo plano, mientras los ancianos hablan, ingresa Griselda, espectral, y se esconde; ‘Risitas’, el representante del poder, irrumpe en la casa: entonces, se desencadena la violencia, la confusión.

Es particularmente profunda la impresión que produce el cuadro final, ya que la acción trágica sucede *en off*; son los efectos de sonido los que completan el sentido y los personajes que están en escena comprenden lo que sucede, aunque para ellos en ningún momento queda clara la razón de la persecución que sufre Griselda, puesto que no tienen ningún momento para aclararla. En una tragedia breve, el dramaturgo logra que el lector (y en una instancia posterior el espectador) se involucre con una situación que es parte de nuestro pasado, pero que muchas veces en el interior del país se suele pasar por alto, como si ‘aquí nada hubiese sucedido’.

En esta obra se ponen en tela de juicio las acciones militares desde variadas estrategias: por un lado, la ubicación de la trama en un pueblo del interior -presumiblemente de Misiones- no es ingenua, puesto que la distancia física con

el lugar donde ocurrieron los mayores secuestros y torturas permite notar la falta de información de las personas y su ingenuidad. Por ello el estupor ante el ingreso abrupto y brutal a la casa deja paralizados a los personajes, quienes no atisban a defender a Griselda e incluso piensan que ella está actuando mal al insultar a Risitas. Por otra parte, el nombre sarcástico que el autor atribuye al antagonista es otra estrategia para exponer su punto de vista ideológico, que sólo es notado por el lector y no por el espectador, puesto que en ningún momento los demás personajes lo nombran como 'Risitas'.

La novedad que se recorta sobre la intertextualidad de esta obra con otras -de diversos géneros- sobre la temática de la Dictadura militar, reside justamente en esa mirada ingenua de los personajes del interior sobre los acontecimientos que se daban en el país. Se presenta al interior como un espacio deslindado del centro de poder, la periferia en todos los sentidos, pero -en definitiva- no exenta de los mismos destinos para los que pensaban diferente.

Isidoro Lewicky también realiza un acercamiento a esa temática en el cuento "Escondiendo al ruso (1978)" (en Op. Cit.). En el mismo, la estrategia consiste en jugar con la ambigüedad del nombre "Ruso", puesto que en contexto misionero -debido a la inmigración- el referente parece ser un hombre, además de que el narrador recurre a la personificación como estrategia discursiva que refuerza la convicción de que se busca un lugar donde esconder a un hombre que "era un problema" (Lewicky, op. Cit.: 63). Desde el comienzo el texto da pistas sobre el motivo del escondite: primero, el título, que nos ubica temporalmente en el año 1978, en pleno proceso militar. En segundo lugar, con un giro irónico característico, se afirma la necesidad urgente de "hacer desaparecer todo lo que signifique atentar contra el modo de vivir occidental y cristiano de un pueblo que se supone derecho y humano" (Lewicky, op. Cit.). Las palabras que quedan resonando, "derecho", "humano", constituyen una de las claves de la crítica hacia los hechos de la época. Pero el giro final nos presenta otra faceta del conflicto y -a diferencia de lo que sucede en la obra de Novau- el relato queda suspendido en un tiempo presente que transcurre sin que conozcamos el final de la historia, pero

permite la suposición de que el “ruso” se salvó: “Entre pañales, sábanas con olor a naftalina y escarpines de la abuela se oculta el libro de Dostoiewsky “Crimen y Castigo”.” (Op. Cit.)

Las voces de la minoría, de los bordes, se hacen presentes en estas obras que toman como punto de partida un hecho histórico traumático. Como tópico literario, la Dictadura militar ha sido encarada desde muchos lugares -casi siempre desde la crítica ideológica y el rechazo hacia los crímenes cometidos- pero la singularidad de estas obras de autores misioneros radica en el hecho de relatar su crítica desde el contexto de la periferia, visibilizando el problema desde la alusión y no por la muestra directa de los crímenes que se denuncian.

BIBLIOGRAFÍA

Lewicky, Isidoro: *Botones y moños*, Ed. del Autor, S/f.

Novau, Raúl: “NN Griselda”, en: *Antología Teatral. Obras breves*. 1º convocatoria de la región del NEA, 2005. Posadas, EdUNaM, 2006.

Zamboni, Olga: *Mitominas*, Bs. As., Ed. Santiago Rueda, 2003.

Albano, Sergio: *Michel Foucault. Glosario Epistemológico*. Bs. As., Ed. Quadrata, 2004.

Bhabha, Homi, B: *El lugar de la cultura*. 1º ed., Bs. As., Manantial, 2002.

Borges, J. L.: “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión* (1932). En obras completas. T. I, Barcelona, Ed. Emecé, 1989.

De Toro, Fernando: *El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad*. Buenos Aires, Galerna, 2002.

Foucault, Michel: “Respuesta a *Espirit*”, en: *El discurso del poder*. México, Folios Ediciones, 1983.

Foucault, Michael: “El cambio y las transformaciones”, en: *Arqueología del saber*, Siglo XXI, 1984.

Lotman, Iuri: “El símbolo en el sistema de la cultura”, en *La Semiosfera I*, Madrid, Desiderio Navarro - Ediciones Cátedra, 1996.

Ricoeur, Paul: *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Bs. As., FCE, 2000.

Rosa, Nicolás: *El arte del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

ANEXO:

Síntesis de obras:

Zamboni, Olga (2003): *Mitominas*. Buenos Aires. Ed. Rueda

Desde el rol desdeñado de la mujer, la poeta se propone exaltar a aquellas que han quedado relegadas en el olvido a la sombra de grandes hombres.

Se destacan mediante tres capítulos las figuras de las mujeres del mito: Cassandra, Ariadna pero también Caá-yarí, Pachamama y por supuesto Eva. El mito comprendido en un sentido amplio. Lugar de creencia, de fe y de milagros.

En *Del difícil arte* se sitúan las colegas poetas Safo, Sor Juana, Frida Khalo y obviamente Alfonsina Storni.

Como mitos *De la propia casa* nos encontramos con la maestra rural, mamá, doña Rita, las mujeres de plaza de mayo entre otras, que por anónimas no dejan de ser cantadas. Al lado de ellas, compartiendo la misma categorización y honores nos reencontramos con Evita. La mujer que se ha convertido en mito pero que aún permanece en la memoria con un recuerdo inmortal.

Enfatizaremos en esta serie sobre el poema yomisma-ola- donde la poeta se identifica con una ola de mar que alimenta y protege a los peces en su seno como si fuese una madre que da la vida. Los óleos de María Victoria López Severin expresan y retratan a diversas mujeres con la grandilocuencia de épocas lejanas. La figura de la escritora impresiona por la sencillez de los colores que escapan de los tonos grises solo para resaltar las flores que lleva sobre sí.

Cada apartado inicia con una cita que anticipa a las mujeres que serán descritas. Es significativo el epígrafe del II capítulo: “Sé que nos une este silencio” las palabras son de Marta Zamarripa y con ellas se crea una noción de grupo protector. Olga no está sola, muchas poetas la han precedido y ojalá otras tantas la continúen.

Lewicky, Isidoro (2005) *Botones y moños*, Posadas: Ediciones Creativa.

Es una antología autoral de Isidoro Lewicky, financiada por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones. Comprende algunos relatos breves, unos cuantos cuentos y una minipieza dramática como paso de comedia. Una breve reseña de Raúl Novau recibe al lector desde la retiración de tapa, con acertados comentarios que denotan la amistad que hay entre ellos.

Durante la lectura amena del libro sería difícil encontrar algún texto que no presente ciertos rasgos autobiográficos; esto, unido a su identidad judaica, se

reformulan ficcionalmente con mucha ironía, logrando una prosa ágil y erudita, con sabor misionero y aroma galénico.

Su obra admite influencias del realismo, si focalizamos sobre las descripciones detallistas de los escenarios (pero no de los personajes) o analizamos de las acciones con los oficios, o las referencias a dichos populares. También se observan pinceladas surrealistas, donde el sueño y la vigilia se confunden, sin solución de continuidad, forzando la relectura inmediata para poder atrapar algunos de los sentidos propuestos; inversamente, un anti-romanticismo se hace presente a través de los antihéroes que pueblan sus narraciones. Además, fruto de su admiración a Kafka, incorpora ciertos ‘golpes de efecto’ (muy bien logrados), junto a una narrativa fragmentaria y disociante. Estos elementos dan cuenta de una escritura singular, situada en una zona de frontera entre su profesión académica (medicina) y sus pretensiones literarias; una suerte de interdiscurso que abreva en las prácticas hipocráticas y su oficio de artista (también poeta).

Frecuentemente aparecen reflexiones del autor como “homo narrans”, pero la apoteosis se concreta con “Instrucción a un escritor novel cuando un personaje quiere desertar del texto”, donde el autor-narrador debe reemplazar a un personaje que se rebela; o cuando su idish-mame le recrimina una pausa en su producción y le sugiere que escriba sobre ciertas realidades sociales que afloran en el cruce de las avenidas Mitre y Rademacher.

Novau, Raúl: “NN Griselda”, en: *Antología Teatral. Obras breves*. 1ª convocatoria de la región del NEA, 2005. Posadas, EdUNaM, 2006.

La obra de Raúl Novau se centra particularmente en narrativa (cuentos y novelas), aunque ha publicado obras de teatro breves, muchas de ellas con carácter didáctico. “NN Griselda” aparece publicada en una Antología de autores de la región del NEA, en el año 2006, aunque fue representada por primera vez en la Sala Tempo de la ciudad de Posadas en el año 2004.

Se trata de una obra de carácter realista, con un fuerte componente ideológico, ya que su argumento se centra en la denuncia a las acciones militares de la última dictadura militar y enfatiza en la escasa comprensión del problema por parte de unos campesinos de Misiones.

En cuanto a los aspectos escenográficos, la utilería es mínima, ya que la principal fuente de sentido es el diálogo mismo y, en el momento de mayor crisis, la expresión corporal de Griselda.

NOTAS

¹ [existe] “por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección -pathos- su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada de ordinario, rememoración, recolección. El recuerdo, encontrado y buscado de modo alternativo, se sitúa así en la encrucijada de la semántica y de la pragmática.” (Ricoeur, op. cit.: 20).

LENGUAJES COMBINADOS Y FIGURA DE AUTOR: LA INESPECIFICIDAD

Daniela Koldobsky

dkoldobsky@hotmail.com

Proyecto de investigación: Nuevas figuras de autor en las artes y en los medios

Directora: Daniela Koldobsky

Crítica de las Artes, IUNA

Palabras clave

Figura de autor-artista creador- artes visuales- vanguardias-década del sesenta-
inespecificidad

Resumen

En el siglo XX, el creciente desarrollo tecnológico y el cruce de los lenguajes artísticos y mediáticos han contribuido a nuevas definiciones de la instancia autoral, que muchas veces cuestionan la figura de artista creador definitivamente instalada con el Romanticismo.

En este trabajo se examinan algunos casos de arte argentino de la década del sesenta vinculados con el arte de acción y el arte conceptual, que se caracterizan todos ellos por un cuestionamiento a la noción de obra de arte como objeto único producido manualmente. Si bien ese cuestionamiento había comenzado en las denominadas vanguardias históricas, la diversidad de modos de hacer desplegada en esta década permite postular que, en contraste con la historia de las definiciones de artista en las artes visuales, a partir de ese momento se asiste a un fenómeno de inespecificidad del artista que se puede definir como inédito.

Se intenta probar finalmente que, aunque las nuevas modalidades del arte en las últimas décadas del siglo XX cuestionan en ciertos aspectos al artista creador, el carácter genérico de esa noción es a su vez el que las habilita.

* * *

1.

En el siglo XX, el creciente desarrollo tecnológico, el cruce de los lenguajes artísticos y mediáticos y la aparición y desarrollo de lenguajes que se caracterizan por modalidades de producción industrial, han contribuido a nuevas definiciones de la instancia autoral, que muchas veces cuestionan esa figura de artista creador definitivamente instalada con el Romanticismo.

En este trabajo se examinan algunas de las transformaciones que provocan las crecientes combinatorias entre lenguajes y medios masivos en la definición del artista en las artes visuales, tomando como caso un conjunto de experiencias argentinas de la década del sesenta vinculadas con el arte de acción y el arte conceptual, que se caracterizan todas ellas por un cuestionamiento a la noción de obra de arte como objeto único producido manualmente. Se considera sin embargo que como ese cuestionamiento a la noción de obra de arte había comenzado en las denominadas vanguardias históricas, especialmente con el *Dadaísmo* y el *ready made* de Duchamp, ya en ese momento se observan cambios respecto de las figuras de artista consolidadas socialmente.¹

2. Figura/s de artista en el arte argentino de los sesenta

Entre 1960 y 1966 en Argentina y en el mundo se producen una serie de eventos inscriptos en la vanguardia que tienen entre sus condiciones de producción las rupturas realizadas o prefiguradas por el *dadaísmo* en las primeras décadas del siglo XX.

El cuestionamiento y en algunos casos abandono de los dispositivos y soportes artísticos que marcaban la materialidad de las obras en términos de pintura o escultura, se traduce en experiencias que se pueden incluir en tres categorías en las que el *dadaísmo* ha dejado huellas: acciones, objetos y conceptos. Los cuatro casos que aquí analizo son representativos de esas tres categorías y, fundamentalmente, de la impugnación de la obra que opera en la época e implica también a la figura de su autor. En ellas se dan fundamentalmente dos posiciones del artista: una, vinculada a la modalidad del arte objetual (presente antes de la ruptura *dadá*) implica la ausencia física del artista en el momento de reconocimiento de la obra, y su construcción enunciativa a partir de un conjunto de marcas presentes en ella. La segunda, dentro de la esfera del arte efímero, introduce la presentación física del artista durante la acción, pues no existe desplazamiento temporal ni espacial entre la instancia de producción y la de reconocimiento, y en esa experiencia –ya que en la mayor parte de los casos no se trata de una obra, de un producto objetual- se encuentran presentes el artista y su público.

Los cuatro casos que ya han sido analizados por mí en trabajos anteriores (uno de ellos en coautoría con Claudia López Barros),² corresponden a experiencias realizadas por artistas argentinos entre 1962 y 1966 (tres de ellas en Buenos Aires), y presentan singularidades acerca de la figuración del artista plástico sobre las que es importante detenerse:

Cuadro: Modalidad de presencia/no presencia del artista y función que cumple en la obra/evento

Año	Obra/evento	Representación	Presentación	Función
1962	<i>Vivo-Dito</i>	-	X	“Notario”
1964	Happening “ <i>Mi Madrid querido</i> ”	X	X	Rol/ “Maestro de

				ceremonias”
1965	Afiche: “ <i>Por qué son tan geniales</i> ”	X	-	“Estrella del espectáculo”
1966	<i>Arte de los medios</i>	X	-	Productor crítico

En el *Vivo Dito*, la primera experiencia en orden cronológico que aparece en el cuadro (Koldobsky 2002), Alberto Greco invitaba a un evento de arte vivo con panfletos en alguna zona de la ciudad: éste consistía en el señalamiento de objetos o personas con un círculo de tiza en la calle por parte del artista, a los que luego firmaba.³ El “objeto encontrado”, sin ser modificado o cambiado de lugar, es autenticado como obra de arte por la presencia del artista y su firma. Como no hay producción ni modificación alguna del elemento firmado, sólo su señalamiento, el artista funciona aquí como “notario”, que con su presentación física y firma lleva a último término el gesto enunciativo de Duchamp, dando existencia a cualquier cosa como arte mientras él la certifique como tal. He aquí el primer escalón de un proceso de constitución irónica de la figura romántica del creador: no hay trabajo por detrás, sólo la proposición de un cambio de mirada ejercido por el gesto del artista en la desfuncionalización y exhibición de los objetos.

En el *Vivo Dito* lo real es convertido en obra. Ante el abandono de toda marca que pueda definir a ese objeto señalado en la calle como obra de arte – incluida la que se mantenía en el *ready made*, el espacio institucional dedicado al arte-, son la presencia física del artista, su firma y su programa los que funcionan como certificación.⁴

En los happenings, en cambio, la presencia física del artista en el evento efímero añade otras funciones, incluyéndose en ciertos casos como representación. No describiré aquí extensamente las características del género,⁵ basta decir que en los de primera generación o “happenings viejos” argentinos -

como los denominó Marta Minujín a partir de *Simultaneidad en simultaneidad* en 1966- primaba la acción no matizada, esto es, una acción que pone el acento sobre el juego y la actividad corporal, a veces desenfrenada, y sin caracterización de personajes como en el teatro. Allí el artista dirige el evento, con indicaciones a sus participantes -los *happiners* o el mismo público-. Cuando eso sucede el artista funciona como *maestro de ceremonias*, pero ese rol puede ir cambiando a lo largo del evento. “Mi Madrid querido” (1964), por ejemplo, realizado en Buenos Aires por el mismo Alberto Greco, con la presentación de Jorge Romero y las participaciones de Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez, es citado por el metadiscurso como el primer happening argentino, y tiene la particularidad de condensar algunas de las múltiples acciones que luego caracterizarán al género: presencia de esculturas de lustrabotas vivientes en la galería donde se realiza el suceso, cantos de marchas escolares en los que se invita al público, pequeño espectáculo de danza con el bailarín español Antonio Gades, pintura de siluetas por Greco, Puzzovio y Giménez con caretas del personaje infantil de historietas *Anteojito*, y por lo menos dos situaciones en las que Greco actúa un rol, vestido con chaqueta de almirante y un gran sombrero con alas y plumas.⁶

El artista múltiple del primer happening argentino reúne la mostración de diversos modos de ser artista: el hacedor manual, el productor que necesita la palabra conexas del manifiesto, el que privilegia su presencia corporal y su rasgo histriónico con un juego de roles que es un “como si”. Esa mostración se constituye en imitación irónica y festiva, que parodia al artista creador y se presenta como cambiante respecto del sujeto artista de la Teoría del genio.

Una representación más cercana a la tradición pictórica es el póster panel ubicado en la concurrida esquina de Florida y Viamonte de Buenos Aires por Dalila Puzzovio, Eduardo Giménez y Carlos Squirru en 1965. El género del autorretrato adquiere en él una nueva dimensión, transitada de manera semejante por artistas como Andy Warhol en el pop norteamericano. La imagen del póster, en la que se encuentran los tres artistas vestidos a la manera de los jóvenes de las nuevas corrientes musicales y acompañados por la frase “¿Por qué son tan

geniales?”, es una serigrafía que se enmarca en la gozosa mirada del pop nacido en Gran Bretaña. En esta nueva e ingenua postura autoirónica lo digno de ser exhibido es el joven artista en su emergencia corporal, aunque ya no aparece representado en la forma displicente del autorretrato pictórico del siglo XIX, sino como un ídolo de la música pop, figura creciente en la vida mediática de la época.

En 1966, el *Arte de los medios* de Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa -cuyo manifiesto fue presentado en el mismo año del famoso “happening falso” titulado “Happening para un jabalí difunto”- expone de manera más acentuada que todas las experiencias descriptas una figura de artista que, más que exhibirse, desnuda mecanismos de producción de sentido de la sociedad contemporánea, en la que los medios construyen la realidad. Se lo denominó happening falso porque en los diarios aparecieron notas referidas a un happening que nunca existió. En los días siguientes se explicó la situación al público, como una experiencia que permitía comprobar la presencia de los medios de comunicación como productores de la realidad social. El estatuto conceptual y analítico del artista como *productor crítico* que se despliega en esta experiencia se agiganta por la inexistencia del evento más que como noticia en los diarios, pero aparece también en las antes analizadas.⁷

3. La inespecificidad del artista a partir de las vanguardias

La figura de artista como operador de un discurso que avanza sobre otros como la publicidad, la información o la política tematizándolos, imitándolos y mostrando sus operatorias, parodiándolos y deconstruyéndolos hasta ampliar las fronteras de lo considerado artístico, generó algunas voces que se lamentan por la pérdida de especificidad de una práctica social que –respecto de su definición histórica- hoy parece diluirse en otras. Este artista *roba* su desempeño al notario cuando su presencia física simplemente autentica la existencia del arte, al actor cuando imita y representa un rol que puede ser el de su propia tradición de artista - pero del que toma distancia al parodiarlo- y también al personaje mediático que se constituye en figura del espectáculo que se da a la adoración pública de los otros.

Este artista que opera con los géneros, medios y lenguajes de su contemporaneidad, es un crítico o incluso un analista de los nuevos lugares del arte en la vida social y de esos otros discursos sociales en el arte.

Si, como se ha intentado demostrar, gran parte de los cambios respecto de la figura del artista a partir del cuestionamiento de la obra de arte como objeto único producido manualmente apuntaron a cuestionar también la figura del “artista creador” que se terminó de consolidar durante el Romanticismo, ello permite demostrar que no hay una esencia ni una propiedad ontológica en la noción de artista, sino más bien se trata de una construcción histórica que, en tanto tal, no se puede naturalizar.

Sin embargo, los cambios descriptos son a su vez posibles por el “artista creador”, que comenzó a marcar un proceso de subordinación del hacer artístico en tanto desarrollo de un lenguaje específico, al concepto de creación sin especificidad. Esa noción de artista que emerge en el siglo XVIII no da cuenta de una especificidad. De la figura de artista genérica a las posibilidades de producción artística de las artes visuales del siglo XX no hay por lo tanto un abismo, ya que es su diversidad la que provoca la imposibilidad de definir al artista a partir de la noción clásica de *tekhné* y respecto de un lenguaje o una materialidad específica. Es decir: tanto la figura del “productor crítico” que se definió a partir de esas vanguardias como la inespecificidad que lo caracteriza a partir de ese momento, es deudora del artista creador que a su vez ironiza.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1968) “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós comunicación, 1999.

Giunta, A. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Greenberg, C. (2002, 1961) *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, Paidós

Heinich, N (1996) *Être artiste*. Paris: Klincksieck.

Koldobsky, D (2008) “Un efecto de las vanguardias”, Revista *Figuraciones* n°4,

www.revistafiguraciones.com.ar

- (2003) “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, *Figuraciones* n°1/2- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso.

Masotta, O. Estudio preliminar de Ana Longoni (2004) *Revolución en el arte*.

Buenos Aires, Edhasa

Schaeffer, J. M. y Flahault, F. (1996) *La création*. Revista *Communications*.

Paris: Seuil.

NOTAS

¹ Dado que la palabra artista es un genérico que no pone el acento en el lenguaje practicado, y que es probablemente en las artes visuales donde ella se instituyó de manera más paradigmática, se ha optado por utilizarla. Además, este trabajo intenta postular que ella sentó las bases del recorrido de la figura de autor hacia la inespecificidad.

² Los casos que aparecen en el cuadro han sido analizados por mí en trabajos anteriores, de modo que, en principio, retomo aquí algunas cosas dichas antes en los siguientes trabajos: “La figura de autor en el arte de acción”, artículo publicado en Eniad 2002, La Plata: UNLP, sobre el Vivo Dito. El happening de Greco fue tematizado en conjunto con Claudia López Barros en “Algunas rupturas del arte de acción”, presentado en el VII Congreso internacional de la AISV, Québec, 2001. El afiche “¿Por qué son tan geniales?” es trabajado en “Obra/artista/cuerpo. Cruces y figuraciones en el arte de acción”, presentado en el mismo congreso, y *El arte de los medios* ha sido analizado por Claudia López Barros entre otros trabajos en “Cuerpos de happening”, y por mí en “Escenas de una lucha estilística”.

³ Estos eventos realizados en Francia, Italia y España, son semejantes a las *Esculturas vivientes* de Piero Manzoni, que en 1961 firmaba personas en diversas partes del cuerpo

⁴ Sin embargo, no se trata de un gesto caprichoso o -como en algún momento definió la UNESCO- no se reduce a la autodefinición de artista (en la clasificación de profesiones de la UNESCO, era considerado artista quien se definía como tal), o a una definición de artista dada por ciertas instituciones del arte, sino más bien a un artista que emerge como tal a partir de ese señalamiento.

⁵ Claudia López Barros ha estado trabajando extensamente sobre el tema, y este caso en particular fue analizado en la ponencia “Algunas rupturas en el arte de acción” (2001), de autoría conjunta.

⁶ Al principio del acontecimiento, el artista recién llegado se enfrenta al público y sube a una tarima desde la que reparte flores y banderines, y luego lee un manifiesto ininteligible. Al final, luego de desplazarse junto con el público desde la galería en la que se realizaba el evento hasta la plaza cercana, Greco arenga al público desde un balcón y otra vez arroja banderines. Además de funcionar como maestro de ceremonias, en este caso el artista imita prácticas como la arenga política y la lectura de un manifiesto, de modo que esa imitación irónica también incluye al metadiscurso por excelencia de la propia vanguardia. Ese juego de roles -pues no llegan a constituirse en personajes- tiene al artista como principal protagonista, en presencia durante todo el evento, pero la imitación de la propia condición de artista introduce a su vez la representación. Se trata entonces de una figura múltiple, que incluso se expone como artista tradicional pintando, aunque frente al público: esto es, en presencia.

⁷ Por otra parte, ya en el *ready made* de Duchamp el artista se constituye como “productor crítico”, porque al instalar un nuevo modo de hacer arte, critica los modos anteriores y reflexiona -

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

sostenido por la palabra de un manifiesto más que por el dedo que señala en sí- acerca de la fusión entre arte y vida. Por lo tanto, se puede considerar que el “productor crítico” es una figura de base del artista de la vanguardia, en tanto en ella se cuestione la noción de obra de arte y el trabajo del artista tal como eran concebidos en la historia previa.

HACIA UNA CARTOGRAFÍA DEL CINE FEMINISTA

Julia Kratje

juliakratje@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Seminario de Problemas Contemporáneos de la Comunicación: “Miradas de género en la Comunicación”

Directora: Mgter. Claudia N. Laudano
UNER

Palabras clave

Género – Comunicación – Cine – Enunciación – Feminismo

Resumen

Esta exposición se enmarca en un estudio de mayor envergadura que corresponde a los fundamentos generales del programa del seminario de Problemas Contemporáneos de la Comunicación, denominado “Miradas de género en la Comunicación” (a cargo de la Mgter. Claudia Laudano, que se dicta en el cuarto año de la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos), cuyos principales objetivos son abordar diferentes dimensiones de los vínculos entre comunicación y género, analizar la intervención de los medios de comunicación en la construcción de hegemonía generizada e interpretar las valoraciones simbólicas que diversos formatos mediáticos, en tanto productores de sentido social, construyen de las mujeres y de lo femenino.

En correspondencia con dichos lineamientos, la presente propuesta busca dar cuenta de un panorama del estudio abordado hasta el momento en el proyecto de adscripción al seminario, que tiene por objetivo general indagar la presencia de las mujeres en la creación cinematográfica. El plan de trabajo parte del interrogante acerca de si existe un cine que pueda caracterizarse como feminista. Para ello,

se sugiere considerar en qué consistiría una forma de enunciación feminista; si efectivamente hay un modo feminista de enunciación; si es condición *sine qua non* ser mujer para enunciar con perspectiva feminista; qué recorridos de la mirada proponen determinados filmes; si se pueden observar vestigios de subjetividades feministas en ciertas películas.

* * *

Presentación

Este trabajo busca dar cuenta de un panorama del estudio abordado hasta el momento en el proyecto de adscripción al seminario de Problemas Contemporáneos de la Comunicación: “Miradas de género en la Comunicación” (a cargo de la Mgter. Claudia Laudano, que se dicta en el cuarto año de la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos). La adscripción tiene por objetivo general indagar la presencia de las mujeres en la creación cinematográfica. El plan de trabajo parte del interrogante acerca de si existe un cine que pueda caracterizarse como feminista. Para ello, se sugiere considerar en qué consistiría una forma de enunciación feminista; si efectivamente hay un modo feminista de enunciación; si es condición *sine qua non* ser mujer para enunciar con perspectiva feminista; qué recorridos de la mirada proponen determinados filmes; si se pueden observar vestigios de subjetividades feministas en ciertas películas. Hemos propuesto reflexionar, entre otras cuestiones, sobre los siguientes ejes:

- *Cuestiones relativas a la narrativa fílmica:* Problemas en torno a la superación de la dicotomía forma / materia-contenido. Con respecto al lenguaje cinematográfico, se proponen como posibles articuladores de una reflexión sobre la disposición enunciativa hacia los filmes los siguientes interrogantes: ¿Qué tipo de audiovisión fílmica se delinea en las secuencias cinematográficas? ¿Hay un

tratamiento particularmente feminista de ciertos temas? ¿Se pueden identificar enunciatoras y espectadoras?

- *Debate igualdad / diferencia:* Un film dirigido por una mujer, ¿implica necesariamente encontrar marcas de un modo femenino/feminista de filmar? ¿Qué diferencias se filman (diferencia sexual; diferencia dentro de las mujeres – problemas de etnicidad, raza, clase, además de género)? ¿Qué efectos producidos sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones de género despliegan los filmes?

- *El cine porno:* La pornografía en sus diversas manifestaciones ha recibido enfáticamente la atención de los estudios y críticas feministas. Dentro de este marco, el género porno del cine y el llamado cine erótico han sido considerados como parte de un universo de sentido falogocéntrico. No obstante, a su vez, existen planteos disonantes respecto del aparente consenso en descalificar al cine porno como inferior en relación con otros géneros cinematográficos y, fundamentalmente, en cuanto reproductor de la opresión sexual de las mujeres (debate entre feministas “anticensura” y “antipornografía”).

En esta comunicación presentamos un informe de avance sobre algunas consideraciones para una reflexión acerca del valor de la estética cinematográfica como productora de mecanismos de diferenciación social. Para ello, en primer lugar, buscaremos delinear los aspectos centrales de la problemática en torno al arte feminista. En segundo lugar, señalaremos algunas cuestiones vinculadas a la especificidad del lenguaje que despliega el dispositivo cinematográfico respecto de la relación entre cine, género y mujeres. En tercer lugar, efectuaremos un repaso por algunas propuestas de análisis sobre cine y feminismo que se consideran clásicas para la historia del movimiento cinematográfico de mujeres, orientadas a esbozar ciertas hipótesis de trabajo implicadas en el proyecto de una “cultura cinematográfica feminista”.

El feminismo y la crítica de arte

La crítica feminista de arte se constituyó como un desafío para las actividades artísticas en una cultura patriarcal, al mismo tiempo que se introdujo en las discusiones sobre la pertinencia de hablar de una ‘escritura femenina’.

De acuerdo con Gisela Ecker (1986), las concepciones ahistóricas, esencialistas, que aparecen con recurrencia en el debate feminista sobre la expresión artística de las mujeres resultan de la confusión de «rasgos distintivos» del arte de las mujeres (transitorios, porque según ella la diferencia se define históricamente) con representaciones de la «naturaleza de las mujeres».

Esta línea de argumentación asume que la obra de arte no es el horizonte último ni exclusivo de los problemas vinculados con la crítica feminista, ya que éstos persisten a lo largo de estructuras sociales y políticas. El hecho de que el arte haya sido producido, principalmente, por hombres, que a su vez han dominado el sector público que lo controla y han definido los criterios normativos para su valoración, forma parte del contexto histórico de las luchas simbólicas y culturales en el que se dan los debates. Como subraya Ecker, hay una «indecisibilidad» básica que envuelve los componentes esenciales y los históricamente variables de la subjetividad. Las mujeres, por tanto, no hablan desde una relación de exterioridad respecto de las formas simbólicas falocéntricas.

La importancia de abordar una estética no «femenina» sino «feminista» posibilita que la diferencia sea vislumbrada como una oportunidad antes que como una deficiencia, una pérdida, una desviación o una falta, cuando las demandas de igualdad –según Silvia Bovenschen (en Ecker: 35)– no resultan motor suficiente para la emancipación. Sin embargo, el planteo de la diferencia sexual no implica una mera inversión de las relaciones patriarcales, sino que la mujer, actuando independientemente, ya no se defina con relación al varón.

Dentro de este marco general esbozado, que busca delinear los aspectos centrales de la problemática en torno a cuáles son los criterios para hablar de un “arte feminista” (en nuestro caso, con relación al cine), entendemos por «feminismo» la alusión a un término genérico, en lugar de un único planteamiento, que

abarca diversas posiciones teóricas y estrategias prácticas entre las mujeres que participan en la esfera artística, ya sea en la producción, distribución o consumo de arte. Como esclarece Yasmine Ergas (1993: 159), “en verdad, el término feminismo no designa una realidad sustancial, cuyas propiedades puedan establecerse con exactitud; por el contrario, se podría decir que el término feminismo indica un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de sujetos femeninos. Desde este punto de vista, qué es o qué fue el feminismo, es mucho antes una cuestión histórica que un problema de definición”.

El dispositivo cinematográfico

Los estudios materialistas del cine considerado como una tecnología social definen al aparato cinemático como una forma histórica e ideológica, donde se enlazan lo teórico, lo social y la subjetividad o la construcción de la diferencia sexual.

El cine como tecnología social (como vínculo entre lo técnico y lo social) es un aparato semiótico que sostiene una teoría materialista de la subjetividad, por la que se definen posiciones del significado elaborado por códigos y formaciones discursivas que interpelan al individuo como sujeto (que no está dado de antemano), al reelaborar dichas posiciones a través de una construcción subjetiva. Esa interpelación dista de ser equivalente para mujeres y varones. Las distintas maneras por las que se reproduce el lenguaje y se incorpora a los mecanismos de representación conllevan un impacto en sus efectos sociales y subjetivos. Por ello, de Lauretis sostiene que el análisis del funcionamiento de las formas de interpelación con relación a los efectos ideológicos en la constitución del sujeto es una de las tareas fundamentales tanto para la teoría del cine como para la semiótica.

Asimismo, el cine como aparato social, en contraste con otros modos de producción de significado, presenta ciertos parámetros económicos que definen determinadas cualidades de su enunciación: ésta se vuelve más cara y presenta problemas específicos de acceso, monopolio, circulación. Sin embargo, dichas

limitaciones económicas no son suficientes para la comprensión de su producción semiótica, que orienta la atención hacia las estrategias discursivas.

Para decirlo de modo sucinto, consideramos que el cine no representa meramente relaciones sociales, sino que constituye un material de transformación, en tanto forma técnica de acción de sentidos sociales (Cfr. Benjamín). Asimismo, participa del conflicto en la producción de órdenes hegemónicos de significación y de construcción de órdenes simbólicos compartidos, donde se plasman desigualdades sociales y diferenciaciones culturales (Cfr. Hall, Gilroy).

Comprendidas de manera performativa en cuanto prácticas sociales y acontecimientos mediados dentro de las concesiones mutuas entre las diversas esferas públicas y las experiencias vividas, las películas ejercen gran influencia sobre la imaginación popular y la conciencia pública. Como señala Henry Giroux (2003), las películas producen imágenes, ideas, ideologías que conforman las identidades individuales y las nacionales, influyen en la producción de significados, las posiciones de sujeto y la experiencia.

Crítica cinematográfica feminista

Desde la década de 1970, las teóricas feministas del cine han creado, dentro del mundo del cine, la «crítica cinematográfica feminista», caracterizada, en un comienzo, por el despliegue de una metodología sociológica y política. Los primeros abordajes se centraron en la búsqueda de un modo de enunciación fílmica que permitiera generar representaciones alternativas de las mujeres. En una primera instancia se puso el énfasis en la posibilidad del cine para desocultar el carácter ideológico de las representaciones dominantes sobre las mujeres en el cine clásico.

Pero a medida que se fueron reconociendo las limitaciones a dicho enfoque (su dificultad para dar cuenta de *cómo* se produce el significado en la película, sumado a la falta de distinciones entre experiencia vivida y formación social, y entre el plano de las imágenes y la representación), proliferaron estudios teóricos sobre la imagen y el cine a partir de perspectivas como el estructuralismo, el psi-

coanálisis y la semiología. Se complejizaron los análisis acerca de los modos de elaboración del significado en las películas, en lugar de realizar críticas del ‘contenido’ que por lo general valoraban los papeles sexuales representados por las mujeres en términos ‘positivos’ o ‘negativos’, de acuerdo con criterios de elaboración externa, que servían para definir el tipo ideal de mujer independiente y autónoma. A diferencia de Estados Unidos, la corriente británica focalizó la teoría feminista del cine desde los planteos de la teoría fílmica propuestos por el estructuralismo francés (Barthes, Metz, Lévi-Strauss), la semiótica (Kristeva, Barthes, Metz) y el psicoanálisis (Freud, Lacan). Se estableció, en dichos estudios, un corrimiento respecto del presupuesto de correspondencia entre realidad y representación: los mecanismos cinematográficos dejaron de ser vistos como transmisores de significados tomados del ‘mundo real’.

A lo largo del desarrollo de la disciplina, el psicoanálisis y la semiótica, por un lado, y la historia y la sociología, por otro, se han presentado como dos tradiciones teóricas enfrentadas. En estudios recientes, no obstante, se ha intentado superar las limitaciones de ambos planteos.

En este punto, quisiéramos realizar un breve repaso por algunos debates que permiten introducir un conjunto de interrogantes fundamentales para pensar la articulación entre los estudios de género y la teoría del dispositivo cinematográfico. Nos guiaremos por la hipótesis de que el cine posibilita la activación de nuevas formas de percepción, teniendo en cuenta que entre los diferentes códigos envueltos en el proceso de creación cinematográfica se encuentra la producción semiótica de la diferencia.

Siguiendo a Teresa de Lauretis (1984, 1987, 1989), partimos del postulado de que el cine –entendido como una tecnología social– no sólo produce imágenes sino *imaginería*, al asociar determinados significados a ciertas imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición del espectador. El proceso de identificación en el cine ocurre en la relación entre las condiciones de producción y las modalidades de recepción, donde se conectan las representaciones de la diferencia sexual con la subjetividad.

El cine, denominado también “aparato cinematográfico”, constituye una «tecnología de género». Este planteo implica llevar más lejos la teoría foucaultiana de los dispositivos de poder, debido a que no sólo se ocupa de indagar en los modos de construcción de las representaciones de género por la tecnología, sino además de analizar de qué manera éstas son asimiladas subjetivamente. En este punto, se vuelve central el concepto generizado de espectador/a (propuesto por de Lauretis).

Tradicionalmente, en el cine la exposición de las mujeres ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro de la historia en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio. El hombre, así, es quien controla la fantasía del film: el protagonista tiene la libertad de comandar la escena de ilusión en la que articula la mirada y crea la acción; y el hombre emerge, además, como portador de la mirada del espectador, transfiriéndola detrás de la escena para neutralizar las tendencias extra-diegéticas representadas por la mujer como espectáculo.

Laura Mulvey (1975) sostiene que la posición del espectador, activa y voyeurista, se inscribe como “masculina” y, por medio de ciertos dispositivos narrativos y cinematográficos, el cuerpo de la mujer aparece como el “otro” erótico, espectacular y exhibicionista, destinado a que el protagonista en la pantalla pueda ocupar el rol activo de hacer avanzar la trama. El espectáculo, de esta manera, es ofrecido a la mirada activa del espectador, al mismo tiempo que se divide en elementos activos y pasivos de acuerdo con las connotaciones de masculinidad y femineidad socialmente establecidos.

Sin embargo, dado que toda polarización genera exclusión (bajo la forma “o uno u otro”), en la medida que los dos términos (masculino/femenino, voyeurista/exhibicionista, activo/pasivo) permanezcan mutuamente dependientes para su significado, en lugar de que pueda emerger una nueva fase de significación, el único movimiento posible es la inversión. Por ello, en una posterior revisión de sus primeros ensayos, Mulvey (1989) desarrolla una concepción tripartita de la narrativa. La narrativa, según dicha concepción, contiene tres fases: los estados de apertura y cierre (estáticos, no sujetos al cambio) y la sección intermedia (activa y

marcada por su diferencia con los anteriores). En esta dirección, se puede entrever, en la narrativa, una relación entre estancamiento y evento. Dentro de este marco, la sección activa de la narrativa puede considerarse *disruptiva* respecto de un *status quo* dado.

El sujeto tácito de la mirada

Sobre todo en el cine dominante, el acto de mirar se constituye como parte de un juego, con el fin de crear un placer de orígenes eróticos. La mirada, en este sentido, se construye sobre nociones de *diferencia sexual* definidas por la cultura.

Siguiendo la distinción propuesta por Mulvey acerca de los modos en que el cine estructura la erotización de las mujeres en la pantalla, pueden reconocerse tres formas de mirada:

- la mirada dentro del propio texto fílmico: los hombres contemplan a las mujeres, que se convierten en objetos de la mirada en la narración;
- la mirada del espectador: este es conducido a generar una identificación con la mirada masculina y a cosificar a las mujeres de la pantalla;
- la mirada original de la cámara que actúa en la situación que se está filmando (“el hecho procinematográfico”): si bien desde un punto de vista técnico puede considerarse neutral, contiene intrínsecamente un *voyeurismo* que caracteriza a dicha mirada como masculina (aspecto reforzado por el hecho sociológico de que en términos históricos las películas han sido filmadas sobre todo por varones).

Teniendo en cuenta los problemas estructurales del lenguaje, el inconsciente, los sistemas simbólicos; en fin, la totalidad de las estructuras sociales que articulan las tres formas de mirar señaladas, ¿es posible rechazar la postulación de una necesidad irrevocable de la mirada masculina en el cine? ¿Puede dicha mirada ser ejercida por las mujeres (en caso de que efectivamente les interesara ostentarla)? ¿Cómo transforma aquél ejercicio la naturaleza de la mirada? ¿Qué implica, entonces, ser una *espectadora*? Cuando las mujeres se sitúan en posición domi-

nante, ¿se trata de una posición *masculina*? Los interrogantes acerca de si es plausible imaginar una posición feminista dominante que produzca una *diferencia* cualitativa con la forma de dominación en el varón no deben confundirse con los procesos de sustitución o intercambio de roles, donde los límites estáticos de los papeles asumidos mantienen intacta la estructura patriarcal. ¿Todas las imágenes dominantes son, pues, elaboraciones masculinas? ¿Se puede concebir, fuera de las elaboraciones masculinas, imágenes propiamente feministas?

En los primeros análisis semiológicos, el cine se ha estudiado como un mecanismo de representación de visiones de la realidad social a través de imágenes. El cine funciona como máquina creadora de imágenes que, al producirlas, tiende a reproducir la representación de la mujer como imagen-espectáculo y objeto ofrecido a la contemplación. Sin embargo, la propuesta de considerar al cine como una actividad semiótica, como un trabajo de semiosis, por el cual éste está implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología en los planos social y subjetivo, debe –según de Lauretis– subrayar la inscripción del sujeto en la ideología, “que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores”.

Ahora bien, el proceso de recepción e interpretación de las imágenes no es inmediato y directo, sino que está ligado a las circunstancias de producción y circulación. Además, las imágenes producen –potencialmente– contradicciones en los procesos sociales y subjetivos. Los espectadores, entonces, a la vez que son atravesados por el cine atraviesan ellos mismos la película. No están en exclusiva ni dentro ni fuera del texto.

Siguiendo a Annette Kuhn (1995: 95) es posible señalar que el hecho de que el predominio de imágenes “positivas” de mujer es se haya convertido en fórmula –tanto de la crítica como de la realización de cine– es una muestra de la legitimación social de cierto tipo de discurso feminista y de la consiguiente viabilidad de su explotación ideológica y comercial. No obstante, la teoría feminista del cine ha ido más allá de la simple oposición de imágenes positivas y negativas,

y ha desplazado los términos mismos de la polaridad mediante una sostenida atención crítica al funcionamiento oculto del aparato.

Para Mulvey, el desafío al cine narrativo clásico, el esfuerzo por inventar “un nuevo lenguaje del deseo”, es factible a través de un cine “alternativo” que implique nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos. Pero de Lauretis (1984: 20) señala: “La tarea actual del cine de mujeres no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. Porque lo que está en juego no es tanto cómo ‘hacer visible lo invisible’, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente”.

Es importante, para ello, tener en cuenta ciertas distinciones con respecto a las discusiones acerca de si existe una escritura específicamente femenina. Para esbozar una comprensión del sujeto que se distancie tanto de la Mujer (como representación esencialista, como objeto y condición misma de la representación) como de las mujeres (seres de relaciones reales e históricas), de Lauretis (1984: 16) propone referirse al “sujeto del feminismo”: un sujeto cuya definición no está acabada sino en progreso, debido a que “las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación”.

En sintonía con este planteo, siguiendo a Ecker (p. 7) no hay que confundir “los significados *ideológico, empírico y utópico* de la palabra «femenino». Se puede probar la hipótesis de que las mujeres escriben «diferente» que los hombres es cierta o que es falsa con igual número de ejemplos. (...) Me parece mucho más importante la cuestión de si las mujeres han encontrado su propio nicho cultural: si, gracias a que escriben diferente que los hombres, han desarrollado una manera de hablar que refleja sus deseos y experiencias, o si se someten a las presiones y tentaciones de la imagen masculina de las mujeres. La observación empírica de que las mujeres escriben diferente no es por tanto más que el punto de partida para plantear la cuestión de si esa escritura diferente sigue el patrón prescriptivo que definía el discurso sobre la «naturaleza de la mujer» o si lucha por la utopía de una feminidad «otra» pero autónoma. Por supuesto, esta alternativa sólo existe en

la formulación abstracta de la pregunta y no en el texto mismo. Porque un texto, mientras el autor viva en una cultura patriarcal, nunca presentará solamente la imagen dominante de la mujer ni solamente la de la «nueva mujer». Una literatura que da voz a la situación de la mujer como sexo impropio no puede (todavía) ser suficiente”.

Para finalizar, entonces, se vislumbra una salida posible al problema que se había planteado como el de las representaciones positivas o negativas de las mujeres, a partir de la caracterización del cine de mujeres como cine *para* mujeres, según la idea de que *una película puede apelar a la espectadora como mujer*.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid.

Campos, Pastora: *El cine feminista y el cine de temática femenina*. Seminario extraído del sitio web del Goethe Institut de Buenos Aires, Argentina. 2005. Versión disponible en: <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>

Deepwell, Katy (ed.) (1998): *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ediciones Cátedra, Madrid.

Ergas, Yasmine (1993): “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta ochenta”, en Duby George, Michelle Perrot (ed.). *Historia de las mujeres*, Tomo 10, Taurus, Madrid.

de Lauretis, Teresa (1984): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

----- (1987): “Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista”. Revista Feminaria. Año IV, N° 10. Buenos Aires, abril de 1993.

----- (1989): “La tecnología del género”. Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. N° 2, noviembre de 1996.

Ecker, Gisela (ed.) (1986): *Estética feminista*. ICARIA Editorial, S.A., Barcelona, 1986.

Foucault, Michel (1980): *Microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1980.

----- (1976): *Vigilar y castigar*. México, Ediciones Siglo XXI, 1976.

----- (2005): “Las redes del poder”, en *El lenguaje libertario*. Buenos Aires, Editorial Utopía Libertaria, 2005.

Giroux, Henry (2003): *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Paidós, Barcelona.

Kaplan, Ann (1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1998.

Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra, Madrid.

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16, nº 3 (Agosto 1975), 6-18.

----- (1989): “Cambios: pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica”. Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Nº 6, julio de 2000.

Osborne, Raquel (1989): *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*, la Sal, Ed. de les dones, Barcelona.

Scott, Joan W.: “Deconstruir igualdad-versus-diferencia: usos de la teoría posestructuralista para el feminismo. En Revista Feminaria. Año VII, Nº 13. Buenos Aires, noviembre de 1994.

ESTRATEGIAS SEMIÓTICAS DE LOS PEQUEÑOS Y MEDIANOS PRODUCTORES AGROPECUARIOS EN LA TRAMA DE PODER SEMIOECONÓMICO EN EL ESCENARIO DEL NEA

Mgtr. Emilas Darlene Carmen Lebus

emilaslebus@arnet.com.ar

Proyecto de Investigación: La vulnerabilidad socioeconómica y semiótica del pequeño y mediano productor rural en el NEA

Directora: Mgtr. Marta López

UNNE

Palabras clave

Vulnerabilidad, estrategias semióticas, poder semioeconómico, pequeños/medianos productores.

Resumen

Esta ponencia se desprende de la investigación titulada “*La vulnerabilidad socio-económica y semiótica del pequeño y mediano productor rural en el NEA*”, dirigida por Mgtr. Marta López, aprobada por la SGCYT de la UNNE, que forma parte del proyecto acreditado ante la Agencia Nacional de Promoción Científica, Tecnológica y de Innovación (PICTO 2007), denominado “*El Nordeste Argentino como escenario de vulnerabilidad socioambiental*”, dirigido por la Dra. Ana María Foschiatti. En lo que sigue se exponen los principales resultados obtenidos hasta el momento desde enfoques teóricos basados en Hegel, Freyre, Watzlawick, Bateson, Samaja y Magariños de Morentín, entre otros. Como hipótesis principal sostenemos que la vulnerabilidad es inversamente proporcional al grado de poder semiótico del pequeño y mediano productor (PMP) agrario y directamente proporcional a los grupos a los cuales se oponen, abordándola tanto en las relaciones horizontales (respecto a grandes productores) como verticales (en la cadena productiva), mediante la noción de “*cadena de valor semioeconómico*”

desarrollada por Marta López (2005, 2008, 2009), como *concepto estructurante* que sustenta el estudio.

* * *

Marco de referencia conceptual

Además de los enfoques semióticos que se desprenden de los aportes teóricos antes mencionados, desde el punto de vista geográfico se considera que en la dimensión económica del problema subyace, empotrada, la *dimensión espacial*. Sostengo que todo hecho que se desarrolla en un lugar determinado está definido tanto geográfica como históricamente y que no se puede comprender la economía si no asumimos que los procesos de trabajo se vuelven hechos “geoeconómicos”. Hay, por tanto, una producción de sentido que es social y que requiere ser concebida como una *semiosis socioespacial*, dado que ninguna sociedad puede prescindir del territorio que ocupa y lo “hace propio” (lo encarna), y ningún espacio geográfico encuentra sentido sin referencia a la sociedad que le impone determinados contenidos. De ahí que la sociedad y la economía son espaciales, y recíprocamente, el espacio es socioeconómico y antropológico. En esta *dialéctica*, según creemos entender, se inscriben los procesos de significación, fuentes de toda semiosis humana. Cuando los economistas descuidan este carácter “contextualizado” que asumen las actividades productivas se cae en las concepciones universalistas que prescriben recetas y las aplican por doquier, cuyo indicador más evidente del desequilibrio que generan cuando se trasvasan a las “realidades situadas” es la población que va siendo excluida, con el aumento consiguiente de la pauperización, la indigencia y la resistencia de quienes son expulsados de los circuitos productivos.

Resultados del análisis semiótico y crítico del discurso

El resultado esperado es una síntesis *explicativa y crítica* de la construcción discursiva del fenómeno social estudiado, en tanto sistema complejo en los escenarios rurales del NEA. La operatoria analítico-semiótica sobre los textos que convergen actualmente en la definición del problema puede, en última instancia, ser considerada (o referida) desde el *método dialéctico* a fin de descubrir no sólo cómo se oponen los diversos significados sino *cómo se reconstruyen en un nivel de mayor integración semántica* mediante la lógica de develamiento del discurso (constructivo/des-constructivo/reconstructivo) a que apunta la investigación. En consecuencia, el método semiótico puede ser entendido, asimismo, como una operatoria dialéctica (tesis/antítesis/síntesis).

Esta investigación permitió detectar que los PMP configuran un *caso típico* de “semiótica de los bordes”.¹ En este contexto surgen situaciones de vulnerabilidad semiótica, además de socioeconómica, y ahí emergen distintos modos des-constructivos y de re-elaboración de los significantes, ligados a la experiencia protagónica² de los PMP en el plano discursivo, explicable desde la concepción que plantea Watzlawick (1990) sobre el papel que asume la comunicación humana en la creación de realidad. Dichos modos de significación, emanados de la vivencia de cada productor, validada en el plano intersubjetivo de sus praxis y discursos compartidos con otros productores, dan lugar a diferentes “*estrategias semióticas*”.

Se entiende por “*estrategias semióticas*” a las diversas formas de expresión y actuación que los PMP emplean para significar su realidad existencial en un contexto determinado. Hablo de “estrategias” para poner el énfasis en la *dimensión formativa de la semiosis*, lo que nos lleva a priorizar el *modo de significación*, concibiéndolo como *acción productora de significado para alguien*, sustentada en la perspectiva triádica del signo que plantea Peirce (1987). En este cruce dialéctico entre las diversas formas de discursos entendidos como *acción* y como *producto resultante* (el discurso en sí) se desarrollan múltiples y nuevas formas de semiosis de las que participan los PMP.

La voz de los productores agropecuarios, en general, pasó inadvertida durante las últimas décadas, excepto la de aquellos que tradicionalmente integraron grupos de poder (ej. unidos al símbolo de la Sociedad Rural), aunque recientemente también ahí se ha mutado el sentido económico que otrora imponía ese “sello” distintivo. Los actores relevantes del pasado han *metamorfoseado su naturaleza* y han emergido nuevos actores: *pooles* de siembra, grandes arrendatarios con la expansión de la frontera agrícola y nuevos agentes que comenzaron a operar y organizar, con mayor eficiencia y poder de concentración, los eslabones terminales de la producción, como las corporaciones lácteas o empresas que manejan los *feed lots* para exportación.³ Así, el entramado de agentes productivos presenta como tendencia reciente, por un lado, la multiplicación de actores involucrados en el sector agrario, incluso urbanos, que fueron incursionando en los escenarios rurales, presionando sobre los PMP afincados en ese medio. Por otro lado, ha habido una concentración de tierras, capitales, bienes y –más novedoso aún– del poder de semiosis, en *unos pocos agentes dominantes* de las relaciones tanto verticales como horizontales de las cadenas de valor. Poco a poco, los PMP fueron desplazados de sus canales habituales de expresión, ocupando un lugar marginal (y de mayor vulnerabilidad) en el paisaje de las representaciones sociales.⁴

Así se fueron configurando, poco a poco, *situaciones de vulnerabilidad* de distinta índole. En el nuevo contexto emergente con la globalización, ese productor era un agente económico poco relevante en la construcción discursiva de la realidad que se imponía por fuerza legitimante desde los medios de comunicación, asociados, muchas veces, a los poderes político-económicos del momento. De ahí que el PMP haya devenido como un sujeto prácticamente ignorado por la sociedad, no por una mala intención oculta, sino por *desconocimiento* no sólo de su realidad sino *de su misma existencia*. Es aquí donde ese agente desconocido tomó fuerza y resurgió tras el arduo conflicto que suscitó la Resolución 125 con la dirigencia política nacional, pasando a ser el “*elemento sorpresa*” incluso para el propio gobierno.

En este sentido, esta investigación ha permitido corroborar, con creces, que el yerro fundamental del gobierno nacional en torno a las retenciones agropecuarias consistió en *un error de tipificación de los PMP*. Dicha medida se basó en una generalización infundada, pues al no hacer diferenciación de productores se incurrió en la falencia de no identificar correctamente el “caso en cuestión”. En concreto, faltó la abducción. Sin duda, esto fue uno de los hechos que más molestó a los PMP y los movilizó a buscar nuevas estrategias semióticas para expresarse, incluso frente a la agresión que el propio gobierno instaló, permanentemente, tras cada discurso oficial durante el conflicto, al tratar a éstos de golpistas y terratenientes, atribuyéndoles cualidades inexistentes, por ejemplo culpándolos de haberse enriquecido en los últimos cinco años. Es evidente que el error cometido por el gobierno nacional consistió –al decir de Bateson (1993)- en un problema de tipificación lógica, al poner a todos los productores como casos de un mismo tipo –en una única bolsa- fundando el discurso en indicios no pertinentes. Esto colocó a los PMP, a través del discurso dominante, en la misma tendencia hegemónica de la acumulación capitalista liderada por los *pooles* de siembra; tendencia perversa que justamente fue la que polarizó el tejido socioproductivo y llevó a la vulnerabilidad a los PMP. Contrariamente al planteo de Marx (1871), el agente principal, en este caso, no es el proletariado sino los capitalistas (financieros y virtuales) quienes –parafraseando a este autor- no sólo han “tomado por asalto” el espacio rural (al imponer la pauta del poder económico y semiótico dominante para soterrar las capacidades de los más pequeños y, así, tornarlos vulnerables y cooptar sus medios de producción) sino, sobre todo, trastocaron sus *modos de vida*⁵, al ramificarse y penetrar en toda la trama productiva, ejerciendo poder en la cadena semioeconómica e interviniendo en las redes decisorias de la política de turno, como lo he destacado en un trabajo precedente (Lebus, E., 2009). Es en este entramado donde cabe situar la vulnerabilidad de los PMP, a fin de comprender las formas de semiotización generadas desde sus discursos y en la acción misma.

Estrategias semióticas de los PMP

A partir de la recopilación de un *corpus* de textos se pudo identificar diferentes estrategias semióticas empleadas por los PMP. El análisis semiótico y crítico de discursos procedentes de distintas fuentes (productores, periodistas, pensadores, políticos) permitió abordar el contenido tanto en la dimensión acrónica y sincrónica de los textos, identificando ejes de oposiciones que posibilitaron, a su vez, descubrir la “pauta que conecta” (en sentido batesoniano) en las formas de significación recurrentes generadas por los PMP. Esto no excluyó considerar la dimensión diacrónica hasta donde se ha avanzado en estos momentos en el abordaje del *corpus* de textos ingresados en la investigación.

A continuación se identifican y caracterizan, brevemente, las principales estrategias semióticas descubiertas en la investigación.

a) Estrategia de resiliencia: consiste en *resistir* en situaciones de adversidad. Sus indicios son el padecimiento silencioso frente a realidades de carencia, abandono a su propia suerte, desprotección y pérdida paulatina, aunque significativa, del poder económico y de comunicación. Los mecanismos de resiliencia están marcados por el silencio y el constante sufrimiento en la soledad casi absoluta. Empero, como contrapartida, la fortaleza y la perseverancia con que se soporta una situación dramática en la vida constituyen la esencia de las formas de semiosis ligadas a la resiliencia, siendo esta estrategia lo que ha permitido a los PMP subsistir en condiciones adversas, afrontando en muchos casos los embargos de sus predios minifundistas y tratando así de permanecer en el medio rural a pesar de los obstáculos, al percibirse a sí mismos como actores protagonistas de una forma de vida que va más allá de los volúmenes de producción, variables por cierto, que pudieran obtener como fruto de su trabajo. Esto prueba que el *modo de vida* sustentado en la producción agraria y la vivencia de la ruralidad trasciende la actividad agrícola-ganadera en sí, para constituir la razón misma de su existencia.

Por esta razón, las estrategias de resiliencia pueden llegar a constituirse en fuente de nuevos aprendizajes, tal como se ha podido constatar en esta investigación, pues ante las enormes dificultades que entrañaba para los

productores más pequeños continuar con sus producciones habituales muchos de ellos diversificaron sus actividades e iniciaron procesos que antes le eran casi indiferentes, como capacitación, adquisición de tecnologías más apropiadas a su explotación, búsqueda de una salida directa al mercado local sorteando los obstáculos de los intermediarios o creación de formas asociativas, entre otros. De ahí que las necesidades que surgieron de estos aprendizajes condujeron, a la par, a generar otras estrategias de semiosis que se comentan más adelante.

En cambio, cuando la resiliencia no se ha podido sostener, por distintos motivos, se produjo la emigración de familias de productores a las ciudades situadas en los enclaves productivos próximos. Y como contraejemplo más contundente de la imposibilidad de hacer frente a su situación es el hecho de que varios productores enfermaron y murieron. Y en el peor de los casos incluso se suicidaron abrumados por el endeudamiento económico y al ser totalmente ignorados tanto por el gobierno como por las entidades cooperativas de las que formaban parte. Más aún, experimentando la presión que implicaba el embargo económico de sus tierras, fue como arrancarles su modo de vida (en el sentido anteriormente puntualizado), quitándoles, por ende, la razón de su propia existencia. Se ha podido constatar, al respecto, que la ruralidad *representa* para el hombre de campo, concretamente para el chacarero y el productor minifundista, mucho más que un simple escenario territorial, para abarcar los valores, su cultura que, como la palabra lo indica, es *cultivo* (cuidado) de la tierra, el arraigo al lugar, la vivencia del paisaje, los ritmos propios del campo y la peculiaridad de sus quehaceres diarios. Sin duda que todo ello subyace en el trasfondo de las estrategias de resiliencia, las que se imponen como fortaleza interior que pugna por *preservar el modo de vida en un sentido holístico*, y que demuestra, a la par, lo que se pierde cuando no se pueden generar mecanismos de resistencia frente a las adversidades.

b) Estrategia de anoticiamiento: consiste en el involucramiento progresivo en espacios de sociabilidad, donde se incorpora y actualiza información relevante. Estos espacios han venido preservándose a pesar de la fuerte tendencia al

ofuscamiento ejercida por los agentes con mayor poder de lobby que marcan la agenda de temas prioritarios y definen políticas “a su medida”. Esta modalidad semiótica permitió reforzar las estrategias de resiliencia, al sentirse escuchados y reconocidos, dialécticamente, en otros discursos análogos, constatándose esto en reuniones de productores y empresarios de un mismo rubro (ej. algodoneros, productores cañeros, tamberos, etc.) y aunque fue muy frecuente ya en la década del '90, tuvo un efecto semiótico limitado antes del conflicto del 2008.

c) Estrategia de expresión corporal: es la semiosis que consiste en “poner el cuerpo”. Va acompañada de una multiplicidad de indicios de manifestación del problema, tales como protestas públicas, reuniones en lugares emblemáticos (ej. frente al Monumento a la Bandera o al Congreso Nacional), así como los cortes de ruta. Esta estrategia es una nueva modalidad que nace y se expande sólo recientemente, siendo el desencadenante la Resolución 125. La semiosis indicial, relacionada con el cuerpo, comenzó siendo un mecanismo de un reducto de productores hasta transformarse en la estrategia más generalizada y contundente que condujo al tratamiento de aquella medida en el Congreso Nacional, su debate y el desenlace “ejemplificador”⁶ del Vicepresidente de la Nación. La característica más notoria de este tipo de semiosis es el sentido de “comunidad” que instaló, que no sólo repercutió y tuvo efectos más virulentos en el contra-discurso oficial, sino que sirvió como un medio de autoconciencia para los propios PMP, por el cual muchos *se descubrieron a sí mismos* participando en las rutas y las asambleas populares *in situ*, con un grado de espontaneidad y organización colectiva llamativo para la sociedad toda, y en especial para las ciudades. Éstas se descubrieron, asimismo, como parte de un sistema complejo, el sistema socio-territorial y económico-productivo, donde el propio trabajador urbano se apercibió en un entramado de relaciones del cual no tenía plena conciencia. Y con ello, el habitante porteño (y de las principales ciudades del centro del país) *amplió su percepción geográfica*. Es preciso notar que esta forma de reclamo popular tuvo a los PMP como protagonistas principales, lo que refuerza la conclusión de que

éstos constituyen un grupo diferenciado de otros agentes económicos que actualmente operan en los escenarios rurales.

d) Estrategia de organización comunitaria: constituye una forma que complementa o se superpone a la anterior. Consiste en la constitución de grupos de productores, unidos por reivindicaciones compartidas. Estos grupos adoptan distintas formas de organización, pero la característica más notoria es el poder de integración gestado desde las bases, es decir, por su propia voluntad y sin imposición jerárquica (desde arriba) por las entidades agrarias tradicionales. Es el caso del Movimiento de Productores Autoconvocados (MPA), el cual constituyó una novedad durante el conflicto del 2008, pues surgió como una estrategia de diferenciación de las entidades agrarias existentes.⁷ Este Movimiento transitó por distintas fases de organización, desde la concurrencia espontánea a las rutas, donde se dieron cita muchos pequeños y medianos chacareros, a la realización de reuniones periódicas locales y micro-regionales, para alcanzar posteriormente formas de organización jerárquica de este Movimiento, con niveles de expresión y decisión regionales y también nacional. En este marco, es preciso destacar que si bien el elemento aglutinante lo constituyeron los reclamos ligados a las retenciones y al pedido de su eliminación o revisión de su forma de implementación según tipos de productores, luego se fue ampliando la base de sus reclamos, alcanzando así a todos los mecanismos burocráticos y de cooptación del poder semioeconómico que se desarrolla en los últimos eslabones de las cadenas productivas, tal es el caso del papel de la ONCCA hacia los eslabones más débiles.

Por esta razón, en el MPA si bien se registra un nutrido número de pequeños productores, también existen medianos productores y, en alguna medida, agentes económicos que se ubican en la franja de indefinición entre medianos y grandes, todos autoconvocados por un mismo objetivo. El poder de semiosis radica, en este tipo de estrategia, en la capacidad de organización y de generación de mecanismos de búsqueda de un interlocutor válido en los niveles superiores de la dirigencia nacional (tales como los petitorios y propuestas

concretas de políticas para el sector elevados a los legisladores y gobernadores), estrategia ésta que se preserva aún después de finalizado la fase más drástica del conflicto del 2008.

e) Estrategia de reclamo institucional: consiste en la semiosis centrada en los textos escritos, producida en base a una serie de puntos sobre los que pivotea la significación que los PMP generan respecto a su realidad, y sobre cuya base plantean sus reclamos. Si bien se complementa con la modalidad anterior se diferencia de aquélla en que tiende a canalizarse a través de las instituciones existentes y sus procesos burocrático-administrativos, ya sea interviniendo con representantes o enviados especiales a las instancias de discusión en el orden provincial y nacional (como los debates en el Congreso), o bien a través de grupos de expertos que asumen la voz de los PMP. En este último caso propenden a plantear la situación que padece el productor a través de los dirigentes que lideran las entidades del sector agrario y, en particular, mediante el papel que para los PMP representa la Federación Agraria Argentina.

Sin embargo, los mecanismos institucionales utilizados han cambiado, pues en otrora era muy relevante el papel de las entidades cooperativas o agrarias de base local generalmente, mientras que en los últimos tiempos tiende a abrirse el abanico de instituciones que ofician de medios de discusión y tratamiento de temas vinculados a la realidad del PMP, como lo son las Asociaciones de carácter regional, las Cámaras Empresarias, de Comercio Exterior, Consejos Económicos, INTA y otras. La legitimidad que asumen estos espacios de intermediación para los productores radica en que en algún punto comparten los mismos problemas, lo que pone de manifiesto la enorme interdependencia que existen entre los eslabones que integran las cadenas de valor, tanto en la dimensión económica como semiótica.

f) Estrategia de participación política y construcción identitaria: este tipo de estrategia es una consecuencia de los procesos de organización y participación ciudadana generada por los productores agropecuarios. Se evidencia tardíamente, tras el conflicto del 2008, y se expresó, como respuesta concreta, en las elecciones

legislativas del 2009. Constituye un nuevo fenómeno ligado al imaginario colectivo y la toma de conciencia política de los agentes productivos agrarios, asociado a su participación pública y a la construcción de ciudadanía. Incluye distintas formas de representación de lo político en el imaginario colectivo, así como nuevas significaciones sobre el sujeto agrario (o más bien, los distintos tipos de sujetos agrarios), y sobre las diversas formas que asume lo rural en el proceso de transformación de los espacios geográficos (y agrarios, en particular) debido a la globalización, cuestión que está vinculada a la reterritorialización de los procesos productivos.

Esto último conforma un campo de análisis que requiere ser indagado en profundidad, razón por la cual constituye la base del nuevo proyecto de investigación presentado recientemente a la UNNE, a saber: *“Construcción discursiva del concepto de lo agrario y del escenario rural del NEA. Identidades y diferencias de un sistema complejo”*, aprobado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE (Período: 2011-2013). A través de este proyecto esperamos continuar y profundizar esta línea de investigación, adentrándonos a las inextricables formas y relaciones que se establecen en los procesos productivos, los nuevos agentes económicos y semióticos que aparecen en los escenarios rurales, las distintas realidades socioterritoriales que definen la trama compleja de construcción de los espacios agrarios y, finalmente, las disímiles y novedosas estrategias de semiosis que se dan cita en el sistema complejo que constituye el “mundo rural” actual.

A modo de cierre: conclusiones provisionarias

La confrontación de discursos permitió identificar los mecanismos opresores y descubrir los significados de la vulnerabilidad discursiva, económica y socioterritorial del PMP, revelando realidades de “periferia interna” en la Geografía del Interior (caso del NEA). Se registraron “marcas” semióticas de vulnerabilidad en la trama productiva actual, a raíz de la concentración de procesos económicos y de poder, en particular semiótico, enmarcados en la

dialéctica de la opresión. Lo propio de esta dialéctica es que ni el oprimido (los PMP, en este caso), ni los que oprimen (sujetos económicos, políticos, dirigentes, etc.) son plenamente conscientes de ello, por lo que al desconocerse los mecanismos opresores, no se actúa para revertirlos y así las “situaciones de opresión” se mantienen en el tiempo. No obstante, los PMP comenzaron a tomar conciencia de esta situación desde un tiempo a esta parte. Los significados que trasuntan las estrategias semióticas comentadas son la respuesta a las verticalidades que pugnan por la concentración de poder económico, decisorio y comunicacional en los últimos eslabones. En tal sentido, el conflicto del 2008 representó un punto de inflexión en la dimensión semiótica del problema.

El papel de lobby, la tendencia a la sinergia en los últimos eslabones para cooptar el poder político en su beneficio, y el efecto de las primeras marcas de determinados productos en el mercado, evidencian, con creces, la *conformación de un nuevo “estrato semiótico”*, poco estudiado aún, que estaría adelantando lo que ya anticipó Juan Samaja en sus últimos trabajos (2007), aunque sin haber alcanzado a desarrollarlo. La semiosis de los bordes que se constata en los primeros eslabones de las cadenas productivas estaría sosteniendo toda la cadena, ya que en ese “estar ahí” (el *dasein* hegeliano) es donde se pone el cuerpo y se materializan los procesos de producción –primaria y, en parte, agroindustrial– ligados a estrategias de resiliencia y de anoticiamiento, autodescubriéndose a sí mismos como parte de un ensamblado complejo.

Las causas de la opresión, postergación y olvido que padecen muchos productores no radica ni en su trabajo ni en sus carencias materiales o de conocimiento para producir, sino en lo que ocurre en los últimos eslabones donde se diseñan las estrategias de comercialización y marketing, y donde se terminan de definir las políticas económicas, cuyo impacto social es coadyuvado, muchas veces, por el papel de los medios de comunicación. En este sentido, el conflicto 2008 permitió detectar que muchas de estas batallas –entre los que menos tienen y los que más concentran– se libran a nivel de los discursos. Es pues, en los últimos eslabones de las cadenas semioeconómicas donde cabe plantear, como hipótesis

presunta a trabajar en la continuidad de esta investigación, que es allí donde se constituye, consolida y amplía lo que yo denomino una *macrosemiótica de los procesos y objetos virtuales*, que estaría ligada al consumo simbólico y a la mercancía y trabajo humano subsumidos, por completo, en pautas netamente semióticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bateson, G.** (1993). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Cossio, C.** (1964). *Teoría Ecológica del Derecho*. Buenos Aires. Ed. Abeledo Perrot.
- Freire, P.** (2008). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- Hegel, G.W.F.** (2002). *Fenomenología del Espíritu*. México. FCE.
- Kuhn, T.** (1990). *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires. FCE.
- Lebus, E.** (2009). “La dialéctica opresor-oprimido en la construcción discursiva de la vulnerabilidad del pequeño y mediano productor agropecuario del NEA. Categorías espaciales emergentes” en *VI Jornadas de Investigación y Debate: “Territorio, Poder e Identidad en el Agro Argentino”*. Resistencia. Universidad Nacional del Nordeste. Instituto de Investigaciones Geohistóricas. CONICET. En Actas en vías de publicación.
- López, M.** (2005). “Cadena de valor como cadena semiótica” en *VI Congreso Latinoamericano y IV Congreso Venezolano de Semiótica*. Maracaibo, Venezuela.
- López, M.** (2007). “Los bordes de la semiótica y la praxis humana” en *VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Rosario. En: www.centro-de-semiotica.com.ar/TEXTOS/FINALES.html.
- López, M.** (2008). “Política y Poder Semioeconómico”. Conferencia Plenaria en *V Congreso de Lenguas del MERCOSUR y Primer Encuentro Internacional de*

Regiones Italianas: Paz, democracia y solidaridad. Resistencia – Chaco. En Actas en vías de publicación.

López, M. (2009a). “Cadena de valor como cadena semiótica” en: Caro Almeda, Antonio (ed.). *De la mercancía al signo mercancía. El capitalismo, en la era del hiperconsumismo y del desquiciamiento financiero.* Madrid. Universidad Complutense de Madrid. UCM. Editorial Complutense – Ebook-. Libro electrónico. ISBN/ISSN 9788474919783. Con referato. Pp. 112-128.

López, M. (2009b). “La función de la historia en el discurso” en *X Congreso Mundial de Semiótica.* La Coruña, España. En: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Textos.html>.

Magariños de Morentin, J. (1996). “Esbozo semiótico para una metodología de base en ciencias sociales” en *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica.* Buenos Aires. Edicial. Parte IV. En Internet: http://www.magariños.com.ar/esbozo_semiotico.htm//opera

Magariños de Morentín, J. (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica.* Córdoba. Ed. Comunicarte.

Marx, K. (1871). “Tomar el cielo por asalto” en Carta de Karl Marx a Ludwig Kugelmann, 12 de abril de 1871. Londres. En: <http://tomarelcieeloporasalto.wordpress.com/>

Peirce, Ch. S. (1987). *Obra Lógico-semiótica.* Madrid. Taurus.

Rodríguez Bilella, P. & Tapella, E. (2008). *Transformaciones globales y territorios.* Buenos Aires. La Colmena.

Samaja, J. (2007). “Las ciencias cognitivas como transdisciplina” en *Antinomias.* Revista del Doctorado en Ciencias Cognitivas N° 0. Resistencia. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Pp. 9-24.

Watzlawick, P. (1990). *La realidad inventada.* Barcelona. Gedisa.

Watzlawick, P. (1997). *Teoría de la comunicación humana.* Barcelona. Herder.

NOTAS

1. Concepto trabajado por Magariños de Morentín (2008) y por Marta López (2007, 2009b).

2. En el sentido de Carlos Cossio (1964)). En este trabajo entiéndase como “*experiencia de semiotización*”.
3. La paradoja de la política del gobierno nacional que hace de la *distribución de la riqueza* su caballito de batalla es el anuncio de la Presidente de la Nación, en diciembre de 2008 –año emblemático del conflicto con los productores- de instalar cinco *feed lots* que permitirían producir cien mil toneladas de carne de exportación, ubicando 40.000 terneros en cada uno de ellos, o sea, en total 200.000 animales. Hecho que fue duramente criticado por organizaciones ecologistas. Este dato, interpretado, refuerza el resultado de la investigación, del doble discurso oficial y su relación con los poderes económicos dominantes.
4. Esas situaciones de *marginalidad y periferia* (no sólo territorial, como sucede con muchas comarcas de las subregiones productivas del NEA, sino además socioeconómica y comunicacional) se mantuvo como una constante en las últimas dos décadas, pues sus reclamos quedaban constreñidos, en la mayoría de los casos, a ámbitos de discusión técnica (ej. grupos rurales organizados por el INTA) o en el seno de las entidades tradicionalmente referentes (como las cooperativas agrícolas). Sin embargo, allí los discursos raras veces encontraron la respuesta institucional esperada por el productor, debido a su bajo impacto o a la carencia de interlocutores válidos requeridos para modificar su estado de situación.
5. Desde el concepto pionero del geógrafo Paul Vidal de La Blache, esta noción ha sido revitalizada recientemente en la investigación social. Sigo, en este trabajo, el enfoque que plantean Rodríguez Bilella y Tapella (2008).
6. Me refiero a esta expresión aplicando el sentido en que Kuhn (1990) plantea la noción de *paradigma*. En este caso, la decisión del Vicepresidente de la Nación, Julio Cobos, de desempatar una votación en el Senado de la Nación apoyándose en la fundamentación racional de los argumentos de la misma y no en la adhesión acrítica al asunto que allí se dirimía simplemente por obediencia a una ideología partidaria, constituye una “*realización ejemplar*”, ya que sirve como indicador pertinente de la “*esencia*” del Congreso, esto es, la necesidad de discutir las leyes y de examinar sus fundamentos por medio del ejercicio de la reflexión y no por aceptación de la tradición. Claro está que la tradición que se había enquistado en el *modus operandi* del Congreso en los últimos años era, por cierto, la aceptación de los proyectos que emanaban del Ejecutivo simplemente porque en el cuerpo legislativo había mayoría de diputados y senadores oficialistas. Por ende, esta tradición, apoyada en la ausencia de diálogo genuino y debate serio en torno a las ideas, constituía un contraejemplo de lo que debe ser el Poder Legislativo en sociedades democráticas. Por eso digo que el desenlace de Cobos fue *ejemplificador* del sentido que la actividad del Congreso debe tener si aspiramos a consolidar las instituciones republicanas.
7. Aludo a las cuatro entidades agropecuarias que integran la Mesa de Enlace Nacional.

LA CONSTRUCCIÓN DE DISCURSO CRISTALIZADA EN EL SENTIDO DE PERTENENCIA

Noemí Alejandra Colunga

Fabián Arturo Leguiza

coleg@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Gestión y producción de discurso para la construcción del sentido de pertenencia

Directora: Noemí Alejandra Colunga

Palabras clave

Identidad – discurso – carnaval – intervención – símbolo – marca – drama – sentido

Resumen

Se trata de la realización de un proyecto, de gestión y producción de discurso para la construcción de sentido de pertenencia, concebido a partir de marcos teóricos provenientes de la semiótica y la antropología; y su posterior ejecución en el contexto de las actividades llevadas a cabo por la Asociación Escuela de Samba Tradición, de Paso de los Libres, Provincia de Corrientes; más precisamente alrededor de las realizadas por su batería. Este proyecto fue ideado a partir de la necesidad de fortalecer el sentido de pertenencia a esa institución en los jóvenes que la integran. Creando un grupo que interviniera como participe en la batería y en el grupo de baile que la acompaña. Facilitándoles, a los jóvenes intervinientes, elementos de gestión y organización de entidades carnavalescas, completando el proyecto con la formación de los mismos como agentes promotores de cambio. Con el objetivo general de aportar al crecimiento y desarrollo del carnaval en esa ciudad.

* * *

Marco Contextual

El presente proyecto se llevó a cabo en el marco de las actividades relativas a la celebración del carnaval en la ciudad de Paso de los Libres, Provincia de Corrientes, Argentina.

Es necesario indicar aquí la importancia que dichas fiestas adquieren en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad, la que al encontrarse en la frontera con Brasil recibe de ese país una fuerte influencia en las celebraciones carnavalescas.

Se trata de festividades que poseen antecedentes documentados en las últimas décadas del siglo XIX (1870) y que ha venido sufriendo una serie de transformaciones en sus formas, acompañando los cambios en la configuración social de la localidad; al ser su práctica tan antigua (140 años) constituye una tradición anterior a las vinculadas con otras manifestaciones, tales como el chamamé que se acostumbra relacionar con la cultura de la región (Leguiza;2007) Sobresalen en ella las cuestiones referidas a la elaboración artesanal de trajes y alegorías, el baile, ya sea individual o grupalmente ejecutado, y la performance de las baterías de percusión a las que se considera un elemento distintivo del carnaval libreño. Su antigüedad y permanencia constituyen algunos de los pilares en los que se apoya la centralidad que ocupa su celebración, en el imaginario local.

Las variaciones sociopolíticas y económicas de fines del siglo XX generaron un desgaste importante en estas celebraciones, llegando a no producirse la competencia en desfiles carnavalescos en 1996 / 1999 debido a la deserción de una de las comparsas contendientes y en 2002, cuando ya no pudo presentarse ninguna de las instituciones participantes. La fiesta comenzó a recuperarse a partir de 2003 con una nueva forma de organización, además de la incorporación de una tercera comparsa. Será alrededor de ésta última que llevamos a cabo la implementación de nuestro proyecto.

Un Poco de Historia

En 2007/8, integramos la Comisión Organizadora del Carnaval 2008, en cuya gestión nos aproximamos más a la realidad organizativa de las comparsas, pudiendo advertir que la decadencia en las fiestas de carnaval producida en el pasado inmediato, estaba también relacionada con la disputa cerrada de “suma cero” que involucraba a las comparsas más antiguas, Carumbé (1948) y Zum-Zum (1955). Por lo que, consideramos que el mejor aporte a la consolidación de la fiesta y a romper el círculo vicioso de crisis y normalidad, sería propiciar el crecimiento de la tercera comparsa, Tradición (2003) instalando una competencia que aportara al progreso del conjunto de los actores involucrados. Cabe indicar que los signos identificatorios de esta tercera institución lo constituyen los colores azul, rojo y blanco, y su símbolo es un León.

Dada la importancia que revisten las baterías de percusión en el carnaval local (ya que no es posible concebir una comparsa sin antes pensar en su batería, y menos aún, pensar en la instalación de identificación de un sector de la sociedad como simpatizante de una comparsa, sin antes lograr relacionar las simpatías del público con el perfil de su batería) nuestras acciones, necesariamente, debían operar alrededor de ese sector de la comparsa. Pensar en fortalecer a Tradición consistía entonces, en fortalecer su batería.

Ello nos llevó a imaginar y ejecutar un proyecto de intervención social, entendiéndola como una acción programada y justificada desde un marco teórico, a realizarse sobre el colectivo de los integrantes de la batería, con la finalidad de mejorar su situación generando un cambio social (Carballeda; 2002), para eliminar las situaciones que se presentaban como generadoras de desigualdad con las demás comparsas.

Para ello nos fijamos el propósito de mejorar el sentido de pertenencia a esa institución por parte de los y las jóvenes que la integraban. Dotándolos, además, de elementos de gestión y organización colocándolos como agentes promotores de cambio (García López; 2010).

Desarrollo

Luego de presentar el proyecto y la consiguiente solicitud de permiso ante las autoridades de la comparsa, comenzamos a ejecutar lo planificado sobre la base de dos grandes grupos de herramientas conceptuales concernientes los campos de la construcción de sentido a través del discurso (Foucault; 1970), empleando el poder simbólico de la lengua (Bourdieu; 2000) (Bajtin; 1979) y la interacción comunicativa como acción dramática (Goffman; 2001); con la finalidad de aportar a la ruptura del círculo de “suma cero” provocado por el enfrentamiento de las dos comparsas más antiguas del carnaval de Paso de los Libres; mientras se incorporan elementos, en la conciencia colectiva de sus habitantes, para el análisis y la reflexión acerca de la principal fiesta popular.

Planificamos, entonces la ejecución de tareas específicas destinadas a, fortalecer la identidad de la institución, reforzando el sentido de pertenencia de los miembros de la batería, para evitar el desgranamiento de sus ritmistas (ejecutantes de instrumentos de percusión en la batería), a su vez, bajando costos operativos organizando un ala (sector de bailarines “pasistas” que participan en el desfile de carnaval) autosustentable, mientras promovíamos la vinculación entre participantes de éste ala de pasistas y ritmistas de la batería. Así perseguíamos instalar una renovada imagen de la tercera comparsa como una posible ganadora del carnaval a partir de situar a su batería en idéntica consideración en relación a las otras dos (Berger y Luckmann, 2008).

Acciones Sustentadas en el Marco Teórico

Convocamos a la integración de un ala de pasistas y, un grupo de ritmistas de la batería integrada exclusivamente por jóvenes del sexo femenino. Las que deberían asistir a los ensayos y presentaciones previas a los desfiles oficiales, contribuyendo a mostrar un espectáculo atractivo alrededor del denominado “corazón” de la comparsa.

Para denominar este grupo tomamos el signo “**Leonas**”, para resignificarlo como unidad cultural (Eco; 1989) como evocación, en virtud de su referencia

directa al símbolo de la comparsa y, a su vez, debido a la reconocida imagen del exitoso seleccionado nacional de jockey femenino. De esa manera vinculábamos en un solo movimiento al grupo / la comparsa / el equipo / la belleza / el éxito.

Este grupo se integró con señoritas bailarinas y ritmistas, que pasarán a componer, junto a una selección de los más destacados ritmistas varones; el grupo show de la batería que se denominará, a partir del proyecto, **“Las Garras del León”**, en obvia alusión a la fuerza y función atribuida a esa parte del cuerpo del animal símbolo. De este modo se vinculaba la imagen de fuerza, precisión, destreza, y agresividad controlada con la acción de este grupo; mientras él mismo se transforma en una ámbito de interacción comunicativa entre los componentes masculinos, ya tradicionales de la batería, y el nuevo y glamoroso de las nuevas incorporaciones femeninas. El que se tornará en el eje alrededor del cual se nucleará al resto de los componentes de la batería. La fantasía (indumentaria que lucen los integrantes de la comparsa en los desfiles de carnaval) de “Las Leonas”, para el desfile del carnaval en su edición del año 2009 se denominó “Soy Tradición” y la del 2010 “Pueblo tricolor”, ambos títulos se tomaron de la letra de la canción que la comparsa presentó en la respectiva competencia anual, apuntando a producir un relacionamiento, en el imaginario colectivo, del nombre de la comparsa, primero, y los colores representativos, después, con el grupo de pasistas del ala “las Leonas”.

Lo realizado descansa en la consideración de que los sujetos, en sus acciones cotidianas, están dispuestos en una trama narrada esquemáticamente e interactúan en ella. Es decir que son producto de una narración o de una ficción, en cuya irrealdad hay una relación con la verdad (Ricoeur, 1999). Concebimos entonces a los sujetos como efectos discursivos que construyen la realidad y dan sentido a su experiencia a través de la narración. Por lo que era necesario edificar un sujeto que fuera el centro de la narración a construir.

Para la selección de quienes integrarían el grupo, tomamos como criterio la proveniencia de distintos sectores geográficos y socioeconómicos de la ciudad, estudiantes de buen rendimiento escolar con reconocidas muestras de

responsabilidad, pertenecientes a la faja etárea de la adolescencia y primera juventud (Weber; 1977). Además deberían saber bailar o estar dispuestas a aprender a bailar o a ejecutar un instrumento.

Se constituyó un grupo heterogéneo de treinta y cinco señoritas, trece incorporadas como bailarinas, diez como ritmistas y las restantes como grupo de apoyo.

Estableciéndose, de común acuerdo con las autoridades de la comparsa, que las ejecutantes de instrumentos ocuparían, en los desfiles y presentaciones públicas, la primera fila de la batería, mientras que las bailarinas, durante los desfiles, se ubicarían en el sector inmediato anterior al de las Madrinas de la batería; mientras que las demás se encargarían de la trastienda y de las tareas de “evolución” (conducción del desfile con el objetivo de hacerlo de manera armoniosa).

Para desarrollar las acciones que acompañan la construcción de discurso precisamos el “medio” (Goffman; 2001) en el que se producirían la mayoría de las presentaciones planificadas en el que debería desplegarse la acción sistemática; es decir definir un lugar físico en el que se encontrara el dispositivo para la actuación. Determinar un lugar en que el grupo pudiera ensayar junto a los demás integrantes de la batería y realizar su “rutina” (Goffman; 2001). Así, las autoridades de la comparsa gestionaron el alquiler de un complejo deportivo que permitía colocar en un centro iluminado y delimitado por un alambrado olímpico al escenario de esos ensayos; mientras que era posible el acceso y permanencia a los espacios lindantes del público observador. El mismo está ubicado sobre una gran curva del camino que une el centro histórico de la ciudad y una zona de desarrollo residencial popular, de donde provienen la mayoría de los integrantes de la comparsa. A dicho escenario también se lo dotó del nombre ficticio “Curva del Samba”, para aumentar las referencias narrativas relacionadas a la comparsa.

Luego, definimos una “fachada” (Goffman; 2001) al respecto de la presentación de la persona en la vida cotidiana, dando inicio a las tareas de instalación pública y obtención de recursos económicos, mediante la confección

de indumentaria identificatoria, las que, siguiendo la idea original, replicaba la empleada por la selección nacional de jockey femenino, llevando los colores de la comparsa. Por otra parte, se comenzó sistemáticamente, a través de los medios de comunicación, a promover referencias a cerca de la existencia del grupo y de las actividades que iban desarrollando. Esto fue posible a partir de una red de vínculos personales con periodistas de distintos medios, a quienes se les nutría de información para sus comentarios mediante comunicados y gacetillas, en los que se usaban operadores discursivos como “exitosa presentación”, “extraordinario desfile”, “felina presentación”, “espectáculo acostumbrado”, “deleitarán con su danza”, cerrando todos los comunicados, volantes y afiches publicitarios con la frase “Juntos hacemos del carnaval el orgullo de los libreños”, reforzando así la relación leonas - batería - éxito - orgullo- carnaval de Paso de los Libres.

Mientras que el dispositivo se vigorizaba con conversaciones informales con los comunicadores, en las que se los dotaba de otros argumentos, enviando también mensajes de textos con comentarios favorables, influyendo de ese modo en la conformación de sus apreciaciones personales a la hora de hacer referencia al grupo en sus programas; por ejemplo: “las Leonas atraen gran cantidad de público a los ensayos de la batería”, “La gente acude a filmarlas a registrar imágenes fotográficas”, “los ensayos de la batería se han transformado en una congregación de numeroso público, desde que están ‘Las Leonas’ ”. Dándose una retroalimentación entre discurso y acción. Pues, la expectativa generada alrededor de los ensayos comenzó a promover la visita de un numeroso público, mientras que esa presencia masiva permitía aseverar que la misma se daba debido a la presencia del grupo de chicas. Estas, en cada una de las reuniones ordinarias de ensayo, se presentaban ataviadas y mostrando coreografías, destreza y sensualidad en la danza, etc. lo que hacía de los simples ensayos un verdadero show.

A medida que avanzábamos en el desarrollo de la experiencia se reforzaba el carácter de “sinceridad” (Goffman; 2001) de la intervención de cada uno de los actores con respecto a que la impresión de la realidad que se ponía en escena constituía la verdadera realidad. Transmitiendo la idea de que lo que soy es lo que

muestro, lo que actúo. Mientras fueron apropiándose de un signo relacionado con la actividad en la que llevaban a cabo su actuación, además de construir términos y / o dotar de nuevo sentido a signos específicamente relacionada con la imagen construida para ellas; por ejemplo: “a toca das leoas” (madriguera de las leonas) para denominar al lugar de reunión en el que se confeccionaban los trajes y se planificaba las tareas, la expresión es en portugués para relacionar con la imagen de danzarina de samba que queríamos imponer; o, también, llamar a sus novios con el apodo de “hueso” en referencia a la comida del felino (Pierce; 2008).

Algunos imponderables harán que deba realizarse ajustes y pensar en estrategias particulares para resolver el sentido y tipo de acciones que nos habíamos planteado concretar. Así, en momentos en que, el grupo ya constituido llevaba adelante las primeras acciones de su instalación pública y las dirigidas a la obtención de recursos económicos, se produjo la renuncia del Primer Director responsable de la batería; lo que nos sorprendió en el centro de una crisis de tipo institucional. La renuncia, producida por problemas personales del Director, vino acompañada de la sugerencia de que se tome como su sucesor a un joven integrante del grupo de ritmistas, quien hasta allí era poco conocido. De todos modos, la situación, dañaba la imagen de previsión y seriedad que queríamos dar al trabajo, por lo que debimos plantearnos estrategias para morigerar el impacto negativo que ella provocaba.

Procedimos, entonces a apelar a la construcción de una imagen para el nuevo Director, acorde a la importancia que se le da quien cumple esa función. Realizamos la instalación de antecedentes, a partir de la redacción de una mini biografía personal, en la que resaltábamos sus intervenciones anteriores en la batería de otras comparsas y las que había llevado a cabo con la de Tradición. Indicando además el respeto que infundía en los demás miembros del grupo de ejecutantes, hecho este que no se fundaba totalmente en la realidad, puesto que el joven había actuado, hasta allí, con un muy bajo perfil. Así, apoyados en algunos datos reales de sus antecedentes, mediante el desarrollo de una narración casi ficcional (Bajtín; 1979), inventamos valoraciones sobre su pasado en las que

apoyamos la certeza presente de su ascendencia sobre el grupo que debía dirigir, a partir de resaltar rasgos social y tradicionalmente aceptados como los necesarios para poder conducir una batería. La estrategia se ejecutó a través de los medios masivos, pero también se desarrolló una intensa tarea empleando el “boca a boca” como modo de hacer circular el rumor y apoyar en el sentido común lo que aparecía “revelado” en los medios. Esta última característica de la acción resultó preponderante, al momento de contener la angustia producida por la incerteza que se manifestaba en los demás integrantes de la comparsa.

Entre las actividades llevadas adelante por el grupo se incluyeron diversas acciones destinadas a la recaudación de recursos económicos durante todo el año, tales como venta de rifas, desfiles de modelos, presentaciones y venta de entradas para boliches bailables, participación como promotoras en campañas publicitarias, y más cercanas a la celebración de las fiestas de carnaval, “Las Leonas” gestionaron la confección y realizaron las terminaciones de los ciento veinte trajes de los integrantes de la batería.

En cada una de las actividades participaban con la indumentaria identificatoria y con un fuerte apoyo publicitario en el que se reiteraba las cualidades del grupo.

La ejecución de este proyecto se llevó a cabo durante el transcurso de los años 2008 y 2009, hasta la finalización de los desfiles oficiales de carnaval del año 2010.

Resultados

Las acciones realizadas hasta aquí, llevaron a que participar en la batería de la comparsa Tradición se transformara en una experiencia deseable, generando una convocatoria de interesados en participar de ella superior a la cantidad de plazas disponibles, por lo que fue necesario, en los dos años en los que se ejecutó el proyecto, realizar una selección de los integrantes mediante un examen de destreza en la ejecución de instrumentos, de carácter eliminatorio.

Se constituyó un grupo homogéneo y permanente de participantes de un sector de la comparsa, integrando el vinculado al baile con el encargado de la ejecución musical, mientras se bajaron costos operativos.

Se obtuvo el primer premio en batería en los dos años sucesivos, empatando en ese lugar con la comparsa más antigua del carnaval local. Logrando de este modo un lugar al que nunca había accedido desde su fundación, lo que contribuyó a evitar el desgranamiento de integrantes en la batería conservándose la misma base de ritmistas en los últimos dos años. Consolidándose la idea de que esta comparsa podría ser la ganadora del carnaval. Simultáneamente los otros sectores de la misma fueron creciendo en integrantes, hasta casi duplicar la cantidad que tenía la comparsa en el año 2006. Ello ayudó a fortalecer el sentido de pertenencia y la corriente de simpatía del público en general. Lo que se reflejó en el empleo de banderas tricolor y el empleo de los mismos en las vestimentas del público, además de los comentarios favorables y de admiración de miembros, dirigentes y simpatizantes de las demás comparsas. Consolidándose la imagen de los símbolos (el león y la bandera tricolor) como referencia directa a la comparsa.

Como consecuencia de estas tareas el carnaval de Paso de los Libres cuenta con una tercera animadora, consolidada, a la altura de las entidades de existencia más longeva. Pudiendo aseverarse que ello contribuye a fortalecer y proyectar a esa celebración de manera firme con perspectivas de expansión y crecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail.** 1979, *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.
- BERGER, P Y LUCKMANN, T.** 2008, *La construcción social de la realidad*. Madrid, Amorrortu.
- BOURDIEU, Pierre.** 2000, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, UBA/Eudeba.
- CARBALLEDA, Alfredo.** 2002, *La intervención en lo Social*. Buenos Aires, Paidós.

ECO, Umberto. 1989, *La Estructura ausente*. Barcelona, Lumen.

FOUCAULT, Michael. 2004, *El orden del discurso (L'ordre du discours 1970)*
discurso inaugural en el Collège de France. Madrid, Amorrortu.

-----1966. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las
ciencias humanas* (Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines)
Madrid, siglo XXI.

-----1981, *Vigilar y castigar* (Surveiller et Punir: Naissance de
la prison). Madrid, Siglo XXI.

GARCÍA LOPEZ, J.M. abril 2010, *El agente de cambio organizacional: su rol y
propósitos*. En Contribuciones a la Economía, Revista académica virtual (ISSN
1696-8360) Buenos Aires, UADE.

GOFFMAN, Erving. 2001. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.
Buenos Aires, Amorrortu.

LEGUIZA, Fabián. 2007. *Carnaval en Paso de los Libres. Desde su origen a la
década de 1930*. Corrientes, Moglia Ediciones.

PIERCE, Charles. 2008. *Escritos Lógicos*. Madrid, Alianza Universidad.

RICOER Paul. 1999, *La identidad narrativa, en Historia y narratividad*.
Barcelona, Paidós.

WEBER, Max. 1977, *Economía y Sociedad*. México, Fondo de Cultura
Económica.

JUAN ENRIQUE ACUÑA. ENTRE ORILLAS

Natalia Aldana

nataliaaldana@yahoo.com.ar

Karina Lemes

karinalemes@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - UNaM

Palabras clave

Autor – manuscrito – borrador – margen – fronteras – narrativa – local

Resumen

Pretendemos realizar un acercamiento al relato inédito *Jerónimo y Concepción* del escritor misionero Juan Enrique Acuña. El texto en estado de manuscrito se presenta como un relato localizado (con aportes del idioma guaraní, y descripción de paisajes a orillas del río Paraná). En esta narración se vislumbran los avatares estéticos y literarios de una escritura particular que muestra el margen geográfico paraguayo-argentino. La ponencia se encuadra en el proyecto de investigación: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*, inscripto en el campo de la Crítica Genética.

Jerónimo y Concepción se presenta como un discurso que rebasa fronteras y se instala entre ambos márgenes reformulando espacios simbólicos, lingüísticos y literarios. El relato se convierte en un lugar donde los conflictos enunciativos generan, potencian la figura del escritor y el acto de producción se manifiesta como una constante toma de decisiones.

El análisis del manuscrito subvierte los conceptos de texto, escritura y autor, puesto que constituye un proceso, no una entidad estable, sino dinámica.

La obra de Acuña es por sí sola una “máquina revolucionaria” en términos lingüísticos porque cada palabra de su vocabulario integra y carga con la posibilidad de existencia en las orillas, en donde construye su propio marco cultural, social, político y geográfico. (DELEUZE-GUATARI. 1998. 29)

* * *

“Todos los residentes en las tierras de frontera se enfrentan a una tarea similar: entender, no censurar; interpretar, no legitimar; abandonar el soliloquio en beneficio del diálogo”

Zygmunt Bauman (2002)

El relato *Jerónimo y Concepción* es parte de un material inédito del escritor misionero Juan Enrique Acuña (1915-1988) y se presenta como una narrativa localizada debido a la historia de sus personajes, los aportes del idioma guaraní, y las descripciones de escenarios a la vera del río Paraná. Explorar este texto implica evaluar que es un *borrador inconcluso que carece de título y que hipotéticamente forma parte de un compilado de relatos reunidos bajo el nombre ¡O’ pionners!*

Registrar el trazo de la mano comprende pasar por la etapa de transcripción, que involucra la sistematización del material con la transferencia de hojas manuscritas y tapuscritas en documentos Word. El proceso de reconocimiento del texto original permite estabilizar las variaciones con la reorganización de las páginas y posibilitar -donde antes reinó el caos- una perspectiva más nítida de las propuestas estéticas del autor.

El trabajo con el dossier implica *reorganizar la temporalidad del texto* y de la mano de la transcripción “diplomática”¹ se irrumpe en el aura muchas veces inquebrantable del momento de creación; lo cual tiene como resultado transformar el borrador en un objeto legible. (CF. COLLA. 2008. 146).

El acto de traslación del relato provoca que el investigador analice y señale con las diferentes marcas propuestas por la Genética Textual las operaciones de corrección que realiza el escritor a lo largo de todo el relato no édito (permutaciones, supresiones, etc.)

El manuscrito tiene que convertirse en un documento legible ajustado a la marea de datos que dejan las constantes vacilaciones autorales. Con la aproximación al borrador se tienen presentes las múltiples entradas a la madriguera literaria en la cual se confronta la idea de la escritura en acción.

El manuscrito evidencia no solamente la linealidad tempo-espacial en la construcción de una trama, sino además el desarrollo de una glosa en los márgenes de la hoja donde la mano dialoga e interactúa con la narración misma y coloca de relieve las decisiones estéticas (errores y aciertos) a medida que el proceso creativo avanza.

El análisis genético, además de cargar con las características particulares de un errante derrotero de contingencias, permite alumbrar las vacilaciones de la pluma autoral respecto de las posibilidades –en este caso particular- de plasmar ritos, hábitos, de re-construir ciertos espacios que actualmente archivamos en nuestra memoria.

La transcripción implica mostrar ese “entrelazado perpetuo” del tejido acuña² donde prevalece la concepción bartheana de que el “texto se hace, se trabaja”; el tramado expone las batallas con la palabra en la sustitución semántica, el desplazamiento de nodos argumentales y la supresión sintáctica. (BARTHES. 2003. 104)

El proceso de análisis de este ante-texto provoca cierto zumbido que acompaña el discurso ficcional. Nuestro trabajo implica una reconstrucción del proceso creativo de Acuña lo cual habilita un discurso paralelo, espacios de señalamientos operativos en cuanto a la observación de la corrección del autor. Ese metadiscurso funciona como una glosa; un murmullo que acompaña la escritura y las aclaraciones autorales.

La temporalidad en el manuscrito, cada cambio, cada supresión o sustitución nos aproxima a la maquinaria literaria de Acuña. El texto-borrador expone la última voluntad escritural del autor a partir de las decisiones estéticas que asume en el recorrido de la pluma.

El interés por *Jerónimo y Concepción* se debe también a que deja a la vista los avatares estéticos y literarios de una escritura particular. El relato es testigo de un espacio de reformulaciones en los márgenes de dos ciudades costeras (Posadas y Encarnación) para mostrar lo que más tienen en común, el tránsito de personas.

Acuña edifica un lenguaje que alberga una voz propia a la vez que colectiva. Lo híbrido se instaura como una huella de la continuidad de la creación, se traduce como el producto de un movimiento, de una inestabilidad estructural de las cosas. Es el resultado espectacular de una simpatía en el seno de un universo lleno de uniones y enfrentamientos.

Homi Bhabha (2007) mediante conceptos como “in-between”³, advierte las denominadas políticas de los espacios intermedios (semióticos, geográficos, culturales) a partir de lo cual remarca aquellas comunidades periféricas donde se reformulan desde los ámbitos sociales producciones literarias como las de *Jerónimo y Concepción*.

Esta narrativa entre orillas irrumpe en fronteras geográficas y suscita espacios interculturales que generan diversos tipos de discursos sobre un tejido de múltiples tramados. En la ficción hay constantes negociaciones y transacciones culturales que se emiten desde estos lugares de los cuales resultan discursos mixturados, híbridos.

La re-creación de la jornada de trabajo a orillas del río Paraná (las paseras, las lavanderas, los pescadores) activa espacios que guardamos en la memoria, motiva el imaginario colectivo y devela las franjas, las líneas, costados fronterizos de una ciudad en contacto con otra. El margen del río Paraná alberga esa posibilidad de pensarlo y repensarlo en tiempo pasado, pretérito de posibilidades futuras que se dibuja en la ficción de Juan Enrique Acuña. Aínsa percibe la

frontera como “aquel plano de encuentro y transgresión” que: “funda nuevos espacios en sus propios límites. Allí se amortiguan las diferencias más flagrantes y surgen nuevas realidades lingüísticas, sociales, étnicas y culturales: las de las llamadas “zonas fronterizas”. (AINSA. 2002. 27)

El relato va más allá, cruza el río y en el contacto con la otra ciudad costera plasma la fluidez del límite a través de las contribuciones lingüísticas y simbólicas que se generan en una nueva zona donde cohabitan ambos sistemas culturales. De este modo construye imaginarios sociales en relación con ese otro (extranjero, extraño, inmigrante, vecino).

En esta ficción el escritor misionero reconfigura, resemantiza y fomenta espacios de frontera y genera una narrativa que se erige en parte indisoluble de la lucha por el sentido, por hacer visible la interculturalidad.

Aínsa hace alusión a que en Latinoamérica se produce el diálogo intercultural debido a la necesidad de reconstruir zonas de encuentro y de reconocer una suerte de hibridez como característica propia; de este modo se erige una *plataforma cultural* a partir de la cual se identifica y se expresa la diversidad. En tal sentido, *Jerónimo y Concepción* es un tapiz inacabado cuya trama muestra el trabajo con el lenguaje, derrotero arduo con pluma en mano que expresa la geografía misionera. (AINSA.2004 30)

Cuando el autor rebasa fronteras su palabra se convierte en un lugar donde los conflictos enunciativos generan, potencian la figura del escritor y el acto de producción se manifiesta como una constante toma de decisiones. Se coloca en evidencia una escritura que permanece activa.

En la lectura, el texto funciona como mediador entre el autor y el lector en ese punto de inflexión donde se producen las decodificaciones, construye puentes, nuevos pasajes que habilitan esos espacios de concordancia entre lo conocido que muestra el texto y reconocido por la lectura de un pasado común.

El manuscrito con el cual trabajamos altera los conceptos de texto, escritura y autor, puesto que constituye una entidad dinámica. La obra de Acuña es por sí sola una *máquina revolucionaria* en términos lingüísticos porque cada

palabra de su vocabulario integra y carga con la posibilidad de existencia en los márgenes, en donde construye su propio marco cultural, social, político y geográfico.

Por todo lo dicho se debe señalar que el texto se enmarca en la estética del *realismo* que refracta los bordes culturales, sociales y literarios fecundos en este espacio de filtraciones, zona de filiaciones, estrategias y pactos que a su vez gestionan nuevos convenios culturales. Como lo señala Aínsa: “La frontera funda nuevos espacios en sus propios límites...” (AINSA. 2002. 27)

Jerónimo y Concepción, y otros textos de Acuña arriesgan reglas estéticas propias en campos rígidos y homogéneos, de-construyendo la concepción dualista centro-periferia. Incursionar en la fábrica del texto conlleva además reflexionar sobre una tradición literaria provincial gestada e incentivada en las líneas (simbólicas y geográficas) y concebida como “literatura menor” dentro de una “lengua mayor”. (DELEUZE-GUATARI. 1998. 29)

El análisis del manuscrito *Jerónimo y Concepción* atrae conceptos como heterogeneidad y diversidad; debido a los surcos que Acuña ensaya transitar y se convierte en la diversidad manifiesta de opciones y batallas con el lenguaje y el sentido. De este modo, construye cierto “matiz polimorfo” ya que la escritura desborda cualquier linealidad de renglón y profundiza en el bosque frondoso de las múltiples elecciones del código. (HAY. 2008. 42)

Entonces, a través de las decisiones autorales se dibujan lugares comunes reinventados culturalmente por medio del estilo propio, y son esos ámbitos compartidos los *lugares de la memoria* (NORA. 2008.)

Se impone como rasgo estético el paisaje misionero a la vera del río Paraná donde los personajes típicos como las lavanderas o las paseras conforman un horizonte autóctono y complejo en esta parte del mundo.

El mismo Aínsa traslada al escenario latinoamericano la tesis de Nora- y manifiesta que “esos espacios públicos son lugares y paisajes que rezuman temporalidad, porque representan la “memoria individual y colectiva muchas veces no vividas pero si aprendidas”. (AINSA. 2008. 19)

La aplicación en el análisis genético-literario de una política de la memoria implica pensar en esos intersticios o sitios fecundos para la reinención de lo ya conocido como familiar. En el caso específico de la narrativa de Acuña es la orilla del río la actividad de transacción no sólo económica sino cultural que apela a una memoria colectiva.

En suma, la lectura de *Jerónimo y Concepción* genera decodificaciones, construye puentes y nuevos pasajes que habilitan esos eslabones de concordancia entre lo conocido y el texto.

A través de las coordenadas de la pluma acuñaana se sitúan las palabras en un ámbito fijo; ese lugar es el margen cultural y geográfico entre Posadas (Argentina) y Encarnación (Paraguay). Ámbito cuyos bordes en fuga conducen a una interculturalidad particular y proponen el asentamiento de estrategias literarias que se potencian en las filtraciones sociales y recogen frutos híbridos.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (1999): *La dinámica global/local*. Ed. Ciccus. Bs As.

Almeida Salles, C. (1992). *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. EDUC. São Paulo

Blecua, A. (1983): *Manual de crítica textual*. Castalia. Madrid

Ainsa, F. (2004): *Espacios de encuentro y mediación*. Ed. Nordan-Comunidad. Montevideo.

----- (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya...* Ediciones Trilce. Montevideo

----- (2002). *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Ediciones Trilce. Montevideo

Barthes, R. (2004): *El efecto de lo real* en AA.VV: Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística? Editorial Cuadrata. Bs. As.

----- (2006): *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI.

Bhabha, H. (2007): *El lugar de la cultura*. Manantial. Bs. As.

- Bourdieu, P.** (1971): "*Campo intelectual y proyecto creador*", en *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI, Pp. 134-182. México
- Baudrillard, J.** (1984): *Cultura y Simulacro*. Cairos. Barcelona
----- (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona. Paidós. p 87
- De Certeau, M.** (2004): *La cultura en plural*. Ed. Nueva Visión. Bs As.
- Delaplanche, E.** (2003) : "*Hacia el estudio genético de la obra de Louis- René des Fôrets*", en *Génesis* nº 16, Jean Michel Place, Paris.
- Deleuze, G. - Guatari, F.** (1998): *Kafka. Por una literatura menor*. Ed. Era. México
- Dord-Crouslé, St.** (2000) : *Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode*. *Génesis* nº 13, pp. 63 y ss.
- Foucault, M.** (1966): "¿Qué es un autor?" fragmento de "¿What is an autor?", en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle (eds), Florida State UP, Tallase.
- Kaul Grunwald, G.** (1995): *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.
- Lotman, Y.** (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Hay, L.**: *Del texto a la escritura en Genética textual*. Madrid. Arco Libros. 2008.
- Nora, P.** (2008) : *Pierre Nora en Les lieux de mémoire.*, Ediciones Trilce. Montevideo. Traducción de Laura Masello.
- Palermo, Z.** (2003): "*La cultura como texto: tradición/innovación*", en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.
- Santander, C.** (2004): *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis de doctorado, UNC.
- Sarlo, B.** (1999): *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Todorov, T.** (1972) "Los géneros literarios" en *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo. Bs.As.

NOTAS

¹ La transcripción diplomática implica la reproducción de características propias del autor. Hábitos de supresión, sustitución, todo lo que incluya la etapa de corrección. CF. COLLA, Fernando *Los laberintos de la transcripción* en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos. 2005. 158-59.

² Vale remarcar la comparación del texto *como tejido* de Roland Barthes como punto de partida en la observación del trabajo creativo de Juan Enrique Acuña. (BARTHES, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI. 2003).

³ Concepto acuñado por Homi Bhabha y refiere a los nuevos discursos que en la oposición de relatos etnocentristas y globalizados marca la tendencia de la multiplicidad, de la otredad y de la existencia de aquellas voces de la minoría que se rebelan frente a un sistema que intenta homogeneizar lo heterogéneo. (CF. BHABHA, Homi: *El lugar de la cultura*. Bs. As. Manantial. 2007).

MODELIZACIONES DEL CUERPO INDÍGENA EN EL CONTEXTO DEL 5TO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

Ana Inés Leunda

analeunda@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: El orden de la cultura: discriminación, clasismo, sexismo, racismo. Dimensión retórica, cognición e ideología.

Directora: Dra. Silvia N. Barei

Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

Palabras clave

Semiótica - cultura – novela - identidad – aborígenes.

Resumen

Focalizaremos nuestra mirada en la modelización del cuerpo indígena construido en la novela *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso. Partimos de reconocer que el texto artístico condensa una gran cantidad de voces sociales que son reorientadas según cierta acentuación valorativa que la conciencia creadora va construyendo. La Semiótica de la Cultura con una fuerte impronta lotmaniana y bajtiniana guía nuestras indagaciones en torno a la configuración de Catalina de Los Ríos, una mujer mestiza que ha sido recibido múltiples “traducciones” desde el período colonial hasta la actualidad. En este sentido, consideramos que la novela es una respuesta a modelizaciones pretéritas del personaje femenino, a la luz de las discusiones por la identidad latinoamericana, acorde al contexto de producción de la obra de cara al siglo XXI.

* * *

I. Perspectivas. El texto y la cultura

De acuerdo con la semiótica de la cultura de base lotmaniana, todo texto supone la relación con otros textos o, más específicamente, la cultura es un complejo texto que estructura distintos niveles de lenguajes e información. En nuestro caso, nos ocuparemos de la modelización novelesca de Catalina de Los Ríos o Quintrala, un personaje mestizo que la historiografía ubicó en el siglo XVII durante el Chile colonial. Particularmente, focalizaremos en la novela *Maldita yo entre las mujeres* escrita por la autora chilena Mercedes Valdivieso en 1991. Buscamos analizar de qué manera el discurso historiográfico es “traducido” en este texto, partiendo de la hipótesis de que el cuerpo ocupa un importante espacio de significación que afecta la visión de mundo que la obra propone¹.

La cultura, como un cuerpo vivo, está constituido por segmentos en constante y dinámica relación, la novela de fines del siglo XX convoca tácitamente a “otras Catalinas” ya conocidas por el público chileno², entre las cuales, la propuesta por el modelo historiográfico ocupará para nosotros un importante lugar. La novela, la historiografía y la cultura son susceptibles de ser pensadas como textos complejos y en conexión: “la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente necesario subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de ‘textos en los textos’ y que forma complejas entretejaduras de textos” (Lotman, 1993:109, comillas en el original).

El caso que nos ocupa remite a una zona de frontera de la cultura chilena: la co-presencia de indígenas y europeos y el mestizaje que deviene de ello, pues la familia De Los Ríos y Lisperguer es producto de tales contactos y choques³. Fronteras culturales en el espacio extrasemiótico que se traducen parcialmente al interior de los textos.

II. La productividad de la frontera textual.

Las primeras versiones sobre la vida de Catalina fueron orales y se transmitieron como “leyenda i tradición” (Mackenna, 1908: 7). En 1871, Vicuña

Mackenna busca “ordenar” estos relatos y contar la “verdad” de los hechos, a partir de la interpretación de distintas fuentes escritas recuperadas. La descripción de los sucesos del árbol genealógico que le antecedió y le siguió a Catalina lleva a la conclusión expresa de que el poderío económico y social existió mientras los Lisperguer no cometieron “tantos pecados” como esta “hija descarriada”. Es decir, presenta una relación de causalidad en la cual el mal comportamiento es la raíz única del proceso de descenso de clase social⁴.

El discurso historiográfico pretende “decir la verdad” y no “contar una ficción”, sin embargo, el género nunca es el reflejo “verdadero” de los hechos. Ficción e historia son dos modos de modelizar el mundo, maneras de “ordenar” aquello que bien podría ser leído en relación con el caos y el azar. Ante una explosión cultural, como fue el choque entre indígenas y europeos, se han construido galaxias de textos, los cuales desde distintas posiciones responden a dicha explosión. Mackenna participa en esta creación al referir a una familia mestiza del incipiente Chile colonial y, al hacerlo, ordena, selecciona, descarta y construye creativamente un pasado que, en tanto sustancia a develar, es incognoscible:

Es propio del historiador partir de la inevitabilidad de aquello que ha sucedido. Pero su actividad creativa se manifiesta en otro lado: partiendo de la multiplicidad de los hechos conservados por la memoria él construye una línea de sucesión que se dirige con la máxima atención al punto de llegada. Este punto, en la base del cual está la casualidad, recubierto en la superficie de una trama de conjeturas adquiere en la pluma del historiador un carácter casi místico. (Lotman, 1993: 33).

La aceptación de la versión “mística” de Vicuña Mackenna se observa en la continuidad de la axiologización negativa de Catalina en textos posteriores. Es decir, si los textos anteriores a Mackenna estaban “desordenados” y oscilaban entre el polo positivo y el negativo, a partir de la versión historiográfica ya no hubo vacilaciones sobre la maldad extrema que habría habitado en el personaje. Así, la novela *La Quintrala* (1932) de Magdalena Petit⁵ la configura como una

mujer poseída por el Demonio a causa de su cercanía con dos siervas, una indígena y la otra negra. La solución parcial será el casamiento con un hombre elegido por un sacerdote. Aunque la ausencia del párroco se traducirá en la tentación de la esposa por un sirviente negro que muestra su torso desnudo. La actualidad de esta perspectiva se evidencia en que la novela se ha reeditado múltiples veces y continúa su gran difusión ya que suele formar parte de los programas escolares del Chile actual.

En 1991, cercana a los debates por el 5to centenario del arribo de Colón a América (Zea, 1992) y ya habiendo cobrado centralidad la crítica al pensamiento eurocentrado⁶, Mercedes Valdivieso recrea las vivencias de Catalina y su familia, desde una óptica diferente. *Maldita yo...* no da respuestas unívocas a los problemas de los personajes, en todo caso muestra un universo plural, complejo y tenso que sugiere líneas de posibles sentidos.

El Santiago colonial se opone al ámbito-otro donde habitan los mapuches. Miembros de una y otra cultura a menudo conviven surgiendo frecuentes mestizajes. Asimismo, la modelización de los personajes presenta rasgos en donde se articulan diferencias de clase, raza y género que problematizan las estructuras sociales: “Me enfurecía escucharles disponer de mi vida y una tarde grité a mis parientes que nadie a mí me casaba mientras a mi cuerpo no le diera ganas [...]. Buen cuidado tendré de mis haberes, mi bisabuela aplicó el ejemplo” (Valdivieso, 1991:18). Como se ve, el personaje reniega de las imposiciones al tiempo que desordena la mirada idealista del matrimonio, pues para ella el deseo carnal es un ingrediente importante y la economía es parte de la institución. Además, Catalina recupera esta díscola actitud de su bisabuela Elvira, una mapuche cacica de Talagante que se niega a casarse para preservar el futuro económico de su descendencia:

Bastardaje y mestizaje nos hicieron y de ahí para adelante seguimos. (Valdivieso, 1991: 37).

“Mestiza”, decían a espaldas de doña Agueda, y Catalina preguntó a su madre sobre eso de ser mestiza, una palabra que se quedaba en la piel y ella quería saber cómo ese decir le andaba por dentro. Doña Agueda contestó que eso era ser mujer primero

y también, mujer cruzada por dos destinos, lo cual era ser mujer dos veces (Valdivieso, Ibid: 36 y 37).

El texto artístico condensa una gran cantidad de información a través de la potencialidad de sentidos que encarna la construcción metafórica del cuerpo y las identidades. Dos rasgos de subalternidad en el mundo de la colonia santiaguina (ser mujer y mestiza) se convierten en un espacio de posibilidad, pues les ayudan a escapar (al menos parcialmente) del corsé construido por las normas de la sociedad. No son personajes de axiología netamente positiva, de hecho cometen errores entre los que se cuentan asesinatos; sin embargo actúan, deciden y se comprometen con otros personajes, con ellas mismas y con el espacio-tiempo que les toca habitar. A menudo, utilizan la práctica de la brujería como apropiación de saberes indígenas. Podríamos decir que las protagonistas se van modelizando a partir y junto con las múltiples fracturas de una América mestiza incipiente:

La guerra contra los mapuches nunca daba treguas y las venganzas por lado y lado se afilaban con el tormento. Los toquis cautivos [indígenas de alto rango] se faenaban en lugares públicos y quedaba para el final, su cabeza alto en una pica. Es la manera, dicen, de enderezar el reino. (Ibid, 38).

La corporalidad es también el ámbito del sufrimiento que nos permite leer el enorme grado de violencia que el Imperio debió aplicar sistemáticamente para constituirse como tal. Muchos son los disidentes, y entre ellos los mestizos ocupan un importante lugar, pues a menudo escapan de la ciudad para volverse en armas contra ella. Además, faenar un cuerpo implica la animalización del otro y acentúa la ausencia de consideración por parte de los ejecutores, los cuales son reducidos “a su más puro instinto bestial, a la única condición de predadores” (Pérez y Ehrmantraut, 2008:97).

A la luz de lo antedicho, la decisión del padre de Doña Elvira de pactar con los españoles, se lee como una aceptación parcial de la superioridad del enemigo. Acaso su hija era parte de los acuerdos, sin embargo “nuestra bisabuela pasó por el bautismo la cabeza pero hasta ahí le llegó la fe, y se le quedó indio el

sentimiento” (Ibid, 39). La novela deja entrever tensiones sociales que devienen experiencias conflictivas (y constitutivas) de la modelización de los personajes. Los cronotopos y las identidades de fronteras pugnan por su definición.

El casamiento de Catalina y la gran dote que la salva de la horca son soluciones que no tranquilizan. Si bien ella y sus ascendentes (por vía matrilineal) han cometido asesinatos, su confesión (ante un sacerdote) sólo es un pálido intento de sumisión al orden cristiano que va logrando imponerse. Como se ve, el cuerpo deseante y diferente es acallado y el cuerpo violentado, exhibido. Los toquis y las mujeres díscolas son *los otros* para la cultura civilizada y moderna que permiten leer la arbitrariedad del orden impuesto. Además, la bruja es un personaje ambivalente en la cultura Occidental y quizás acallar a la última de ellas sea someterla a un orden tanto o más violento que sus crímenes. Si el chivo expiatorio es el responsable de los males sufridos, la cultura no tiene ninguna arista por revisar, es decir, la punición de la bruja permite que la comunidad se auto-modelice como (otra vez) limpia y sana:

La brujería coincide con lo oculto, lo secreto, no sólo porque el brujo es una figura cuya pertenencia a la realidad es sólo parcial, cuyo trabajo devastador se cumple en la sombra, sino porque ella indica lo que escapa al saber y a los poderes sociales establecidos. Muestra lo desconocido, lo incomprensible, manifiesta fuerzas no civilizadas, revela la existencia de un azar ciego y de un desorden irreductible [...]. La culpabilidad imputada al brujo hace inocentes a todos los demás, en primer lugar a los que ejercen el poder; su eliminación rehabilita provisoriamente a una sociedad que se cree purificada. (Balandier, 2003: 107 y 108. *Itálica en el original*).

Como se puede observar, las brujas pueden ser pensadas como traductoras de sistemas semióticos de frontera que, en este caso, proponen modos plurales de leer los lazos entre lo occidental y lo mapuche. Así, las zonas de frontera donde se articula lo propio y lo ajeno devienen terreno fértil para la producción de significados, visión que reniega de aquel orden moderno (parcialmente) instaurado durante el período colonial.

IV. Primeras Conclusiones

Todo texto artístico presenta una enorme complejidad pues condensa y modeliza gran cantidad de voces sociales que circulan en el poliglotismo de la cultura. De cara al siglo XXI, los textos que discutieron el sentido por el cumplimiento de la 5ta Centuria del arribo de Colón a América promovieron la producción de nuevas zonas textuales que nuevamente respondieron a la explosión (o a las explosiones) ocurridas durante el proceso de conquista y colonización.

Desde nuestra lectura, el texto de Valdivieso responde también a las modelizaciones denigratorias de las otras Catalinas. Su protagonista es la *maldita entre las mujeres*. A diferencia de la plegaria cristiana, ésta no es ni bendita ni virgen, sino corporal y sexualmente involucrada con los otros y con ella misma. La protagonista ha sido mal-dita, es decir, se ha “dicho-mal” de ella durante siglos. La conciencia creadora señala que esta maledicencia implica la mirada arbitraria que construye al *otro* que es necesario erradicar y así reafirmar *un* orden como el único válido. En esta novela, *lo otro* (el cuerpo como materialidad fundamental) y *los Otros* para la cultura eurocéntrica (mujeres, indígenas y brujas) cobran vida para hacer visible el sufrimiento internalizado de una comunidad que, desde sus primeros choques, trazó fisuras al pensamiento único moderno y civilizado.

Para finalizar, no está de más recordar que nuestras palabras tampoco han buscado develar la verdad de lo sucedido durante la explosión cultural ocurrida hace más de cinco siglos, pero sí hemos pretendido iluminar segmentos del entramado textual y explicitar las reglas de nuestro juego, lo cual ya supone trazar una nueva posición en la siempre dinámica galaxia textual.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

VALDIVIESO, M: (1991) *Maldita yo entre las mujeres*. Santiago de Chile, Planeta.

PETIT, M. (2009). *La Quintrala*. Santiago de Chile, Zig-Zag. 24ª edición. 1ra edición: 1932.

VICUÑA MACKENNA, B. (1908) *Los Lisperguer y la Quintrala (Doña Catalina de los Ríos)*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio. 2ª edición. 1ra Edición: 1871.

Estudios

ANGENOT, M. (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI.

ARÁN, P. y BAREI, S. (2002) *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Taller General de Imprenta de la Secretaría de Extensión Universitaria de la U.N.C.

BAJTÍN, M: (1999) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores.

BALANDIER, G. (2003) *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona, Gedisa.

BAREI, S. (2001) *Texto/Discurso. Recorridos teóricos*. Córdoba, Epoké.

----- (2008) “De la metáfora al orden metafórico” en BAREI N. y PÉREZ E. (comp.) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba, Facultad de Lenguas U.N.C.

BLÁZQUEZ MIGUEL, J. (1994) “Brujas e Inquisidores en la América Colonial”. En Revista *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia Moderna*. Madrid, Universidad Complutense: 71-98.

CHOMSKY, N. (1993) *Año 501. La conquista continúa*. Madrid, Libertarias Prodhufi.

LE BRETON (2005) *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.

LOTMAN, I. (1988) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.

----- (1993) “El texto en el texto” en *Cultura y explosión* (1999). Barcelona, Gedisa.

----- (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto*. Valencia, Frónesis-Cátedra.

MIGNOLO, W. (1992) “La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia”. En ZAVALA, I (comp.) *Discursos sobre la “invención” de América*. Ámsterdam, Rodopi: 189-215.

----- (2006) “El pensamiento des-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. En WALSH, C, GARCÍA LINERA, A. y MIGNOLO, W. *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires, Ediciones del Signo and Globalization and the Humanities Project (Duke University): 83-123.

PALERMO, Z. (2005) *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba (Argentina), Alción.

PÉREZ, E. y EHRMANTRAUT, P. (2008) *Pensar la cultura IV. Retóricas de la deshumanización*. Córdoba, Ferreyra Editor.

RICHARD, N. (1997) “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII. Número 180: 345-361.

VOLOSHINOV, V. (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Godot. Primera edición: 1929.

ZEA, L. (comp.) (1992) *El descubrimiento de América y su sentido actual*. México, Fondo de Cultura Económica.

Textos URL

ANGIER, N. (2002) “La genética descalifica el concepto de raza”. En *El caleidoscopio digital. Boletín para el avance de la ciencia y el pensamiento crítico*.

<http://digital.el-esceptico.org/leer.php?id=476&autor=204&tema=30>. Visitado en agosto de 2010

NOTAS

¹ Sin pretender realizar una disquisición acabada de las categorías texto/discurso, diremos siguiendo a Barei que: “en una distinción que podríamos denominar de “mayor” a “menor” o de “parte” a “todo”, el *texto* puede entenderse como la concreción de un *discurso*, un punto fijo en la cadena discursiva (“eslabón” le llama Bajtín) y por eso allí, la “circulación” encuentra alguna forma de anclaje, en el sentido de que si el texto se caracteriza por su conclusividad, el “intertexto” o el “fragmento discursivo” está como “atrapado en los espacios textuales” (por decirlo de alguna manera más o menos gráfica) y la lectura (el análisis) puede dar cuenta de él en mayor o en menor medida (Barei, 2001:15, énfasis original).

² El ejemplar de la novela de Petit que utilizamos se ha editado en 2009 y es una de las 24 últimas re-ediciones. Además, el personaje ha recibido tratamiento cinematográfico (“La Quintrala” - 1955 dirigida por Hugo del Carril) y televisivo (miniserie homónima dirigida por Vicente Satabatini en 1986).

³ Lotman acuña el concepto de semiosfera para pensar la cultura desde una perspectiva semiótica: “No existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionen realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* [...] lo llamamos semiosfera”. (Lotman, 1996:22; énfasis original). Advertimos entonces que la semiosfera es el ámbito de la cultura entendida como un mecanismo políglota (diversos lenguajes coexistiendo) que traducen, transmiten y generan información.

⁴ Porque el lector que penetra más allá de la engañosa de los acontecimientos, habrá debido notar que el brillo, el renombre y el poderío de los Lisperguer fue reconocido i acatado en Chile sólo cuando ejercieron las mejores i más levantadas condiciones de su desigual naturaleza, cuando tuvieron patriotismo, desinterés i virtud. Mas apenas aparece en su seno el vicio consentido, osado i feroz, comienza la era del desprestigio, la decrepitud i la ruina. La alcoba de doña Catalina de los Rios, manchada de sangre i profanaciones, es el vértice del influjo social i doméstico de aquella familia que fue la verdadera dominadora del país durante un siglo, su espectro en otro siglo, i hoi apenas su sombra, resucitada en un momento por la investigación. (Mackenna, 1908 [1ra ed. 1877]: 220).

⁵ La construcción de Catalina como personaje negativo se encuentra por ejemplo los siguientes textos: la novela *La Quintrala* de Magdalena Petit que hemos mencionado (editada por primera vez en 1932, utilizamos la edición N°24 de 2009), la película “La Quintrala” (1955 dirigida por Hugo del Carril) y la miniserie homónima dirigida por Vicente Satabatini (1986).

⁶ En pos de discutir el orden Occidental y Moderno como único vehículo de verdad, los estudios que articulan cultura, texto y alteridad han cobrado importancia en la agenda de investigadores de América Latina y el mundo desde la segunda mitad del siglo XX (Moraña, 1997). Surgidos en Europa, el postestructuralismo (Foucault, Derrida, Deleuze) y los Estudios Culturales (Williams, Thompson y otros) constituyen dos paradigmas claves al respecto. Desde “esta orilla” del Atlántico los postulados de Palermo (2005) y Mignolo (2006) entre otros continúan las críticas a la episteme de la Modernidad.

**LAS IDENTIDADES EN CRISIS. LA NEGOCIACIÓN DEL SENTIDO
FRENTE AL UMBRAL DE NUEVOS ESPACIOS DE SOCIALIDAD. EL
CASO DE LA FERIA DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE LA
CIUDAD DE SAN LUIS**

Esp. Claudio Lobo

clobo@unsl.edu.ar

P.U. Claudia Paola García

cau_2502@hotmail.com

Proyecto de Investigación: La Comunicación en las Sociedades Mediatizadas:
prácticas y discursos en la construcción de identidades.

Directora: Lic. Marcela Navarrete

Co-Director: Esp. Claudio Lobo

Universidad Nacional de San Luis

Palabras claves

Identidad, sujeto, discurso, semiosis, umbral.

Resumen

Nos proponemos en el presente ensayo realizar una aproximación teórico/reflexiva a una problemática de fuerte presencia en la Argentina en general y en la ciudad de San Luis en particular de principios del siglo XXI: la emergencia de nuevos espacios de socialidad como consecuencia de la desarticulación del tejido social y laboral. A partir de esto interrogarnos acerca de los procesos de construcción de identidades en escenarios de crisis sociales y las dimensiones que dicho fenómeno adquiere en un caso particular: la Feria de la Estación de la ciudad de San Luis. El planteo de esta problemática se inscribe en un campo de problemas actual que vincula la cuestión de las identidades, el lenguaje con el espacio público como lugar de construcción de significaciones.

Consideramos pertinente para este análisis incorporar herramientas conceptuales provenientes de la Semiótica de C. S. Peirce, la Filosofía del Lenguaje como Voloshinov (2009) y Bajtín (1999) y de la Sociocrítica como Angenot, significativamente productivas para analizar fenómenos sociales articulando procesos de configuraciones de sentidos con cuestiones vinculadas a las maneras en que se produce el conocimiento en situaciones concretas y particulares.

* * *

Nos proponemos en el presente ensayo realizar una aproximación teórico/reflexiva a una problemática de fuerte presencia en la Argentina en general y en la ciudad de San Luis en particular de principios del siglo XXI: la emergencia de nuevos espacios de socialidad como consecuencia de la desarticulación del tejido social y laboral. A partir de esto interrogarnos acerca de los procesos de construcción de identidades en escenarios de crisis sociales y las dimensiones que dicho fenómeno adquiere en un caso particular: la Feria de la Estación de la ciudad de San Luis.

Partimos para este trabajo de la hipótesis de que la emergencia de esos nuevos espacios en general y la Feria en particular daría lugar a nuevas lógicas de desagregación/agregación y nuevos modos de significar representaciones en torno a rutinas, prácticas y rituales económicos, sociales y culturales.

El planteo de esta problemática se inscribe en un campo de problemas actual que vincula la cuestión de las identidades, el lenguaje con el espacio público como lugar de construcción de significaciones.

En este sentido el fenómeno de la realidad social que vamos a analizar se delimita a un escenario particular: la Feria de la estación de trenes de la ciudad de San Luis. Dicho fenómenos se encuentra delimitada geográficamente a la estación de Ferrocarril esa ciudad que actualmente cumple funciones administrativas en la órbita de la municipalidad capitalina. Tanto en referencia al lugar (La estación de

trenes de la ciudad capital) como al escenario de la Feria podemos definirlos como un espacio público, es decir, presenta la característica de un espacio abierto sin restricciones al ingreso y circulación de la gente. El surgimiento de La Feria como fenómeno social data de los primeros años de la primera década del siglo XXI coincidiendo con los procesos de desestabilización económica y social que afectaron al país. La misma está conformada por puestos de ventas confeccionados de manera precaria sin un orden aparente de estructuración, no existen estructuras fijas, sino que las mismas se arman y desarman luego de cada jornada que incluyen los días sábados y domingos solamente. La cantidad de actores que componen la Feria se ha ido incrementando en los últimos años estimándose en la actualidad en un número de 400-500 personas. También se caracteriza por la heterogeneidad de productos ofrecidos en venta e intercambio.

Consideramos pertinente para este análisis incorporar herramientas conceptuales provenientes de la Semiótica de Ch. S. Peirce, particularmente y como afirma Karl-Otto Apel del “realismo crítico del sentido y la teoría consensual de la verdad” (1997: 15). Creemos que esta perspectiva analítica de la semiótica peirceana es significativamente productiva para pensar y analizar fenómenos sociales articulando procesos de configuraciones de sentidos con cuestiones vinculadas a las maneras en que se produce el conocimiento en situaciones concretas y particulares.

Asimismo nos proponemos establecer diálogos -ciertamente novedosos- entre la semiótica peirceana y autores provenientes de la Filosofía del Lenguaje como Voloshinov (2009) y Bajtín (1999) y de la Sociocrítica como Angenot (Ver Lobo; 2008; 2009). Estas articulaciones nos permitirán problematizar cuestiones en torno al estatuto de lo real, la noción de acuerdo y comunidad, los procesos de inferencias y construcción de sentidos, entre otros puntos.

Particularmente, el pensamiento tanto de Peirce como de Bajtín se han constituido en pilares de los estudios semióticos actuales, más allá que ambos fueran leídos y reconocidos fuera de sus tiempos históricos –el primero por la supremacía del paradigma estructuralista en la Europa de mediados del siglo XX y

el segundo por la barrera idiomática que hizo tardía su lectura en los centros de investigaciones europeos (particularmente Francia). Más allá de estas circunstancias, estos autores han aportado significativamente epistemológica y ontológicamente al entendimiento del ser humano y los universos de los signos, cada uno desde un paradigma fundante.

Para poder dimensionar el interés de la presente investigación debemos restituir, aunque brevemente para su justificación, el contexto de emergencia en el que se inscribe el fenómeno social a analizar: el derrumbe de la condición social y su correlato la exclusión y la pérdida del trabajo que pusieron en crisis las configuraciones identitarias a partir del estatuto del salario (Castel, R; 2004).

El escenario social de la Argentina del siglo XXI se constituyó como un escenario de crisis en el que no sólo se vio afectado el universo económico, sino que las configuraciones culturales y políticas que articulaban al tejido social se vieron trastocadas por consecutivos procesos de desmovilización social. Se generó crisis de representación, los lazos de socialidad entraron en crisis y las acciones colectivas se resintieron a partir de la progresiva pérdida del trabajo, lo que trajo aparejado una creciente puesta en marcha de nuevos andamiajes laborales por ‘fuera’ del sistema de empleo formal (Svampa; 2005).

El fenómeno de la crisis generó nuevos pobres por lo que a la pobreza estructural -aquellos sujetos que dependen exclusivamente del sistema de ayuda social estatal- se le suman los denominados nuevos pobres, esos pobres que “son pobres de ingresos, pero generalmente tienen un nivel educativo más alto que los pobres estructurales y una experiencia de vida diferente, un capital social acumulado que les permite operar con el mundo de manera diferente”. (Wortman, 2007: 30).

Es claro que estas situaciones de crisis sociales aparecerían como puntos de inflexión en las vidas de los individuos afectados. En este sentido, la categoría de *umbral* que postula Camblong (2003) nos permitirá visualizar inicialmente y de manera más gráfica la emergencia de estos fenómenos frente a los cuales los sujetos afectados construirían sentidos de pertenencia y colectivos de

identificación. Tal como lo señala la autora “la umbralidad, en tanto concepto, refiere simultáneamente al espacio fronterizo entre dos territorialidades y a la dinámica de un proceso de pasaje, ambos componentes necesarios y entramados en la misma definición” (2003: 23).

Podemos sospechar que frente a estos escenarios sociales emergentes estos sujetos excluidos del sistema productivo se enfrentarían a situaciones nuevas en las que los enclaves temporo-espaciales de identificación se diluirían y consecuentemente sus creencias entrarían en crisis. La fuerza centrípeta del lenguaje hegemónico y monologizante que operaba como fijador de creencias se volvería quebradiza e inestable frente a estas situaciones de umbralidad provocando que dichas cadenas de interpretantes que configuran regularidades y estabilizan las semiosis se trastocuen dando lugar al cambio, la variación y la creación.

Es el interpretante y sobre todo el interpretante final (Peirce; 1986) el que configura los hábitos, las conductas mediante las cuales los sujetos se relacionan entre ellos y con el mundo sensible. Tal como el autor plantea en la definición del signo, sus elementos son indescomponibles, la semiosis es un proceso en la que cooperan los tres elementos y en este sentido los tres interpretantes también son parte de ese proceso semiótico. Para Peirce, el interpretante dinámico es el que efectivamente ocurre “como un eslabón distinto en una cadena de semiosis” (Ransdell; 1977 Manuscrito 3). Según Ransdell el interpretante final sería “la idea del signo tal como podría llegar a ser regular y completamente interpretado en un rumbo ideal y a largo plazo de la semiosis” (Ídem: Manuscrito 4). Esta idea de regularidad a largo plazo en la interpretabilidad del signo parecería conducir hacia una tendencia a imprimir al signo un sentido monológico (Bajtín, 1998). Lo que podríamos señalar como un estado previo a una situación de umbralidad.

Esta regularidad en la interpretabilidad del mundo es lo que entra en crisis en situaciones de vulnerabilidad social como la que nos proponemos estudiar. En ese sentido no sería posible pensar la fijación de sentidos y como afirma Mancuso, retomando el pensamiento bajtiniano, “las lecturas variadas están condicionadas

por el contexto, pero no agotadas por el contexto” (2005: 158). Peirce por su parte habla de constreñimientos contextuales y situacionales en la interpretabilidad del signo e introduce además la cuestión de la intención del emisor. En este sentido Ransdell (1977) precisa que la intención no debe entenderse como independiente del proceso de semiosis sino que es al interior del mismo que podemos hablar de intenciones como aspectos del proceso.

Es así que los sujetos que conforman la Feria de la Estación, en tanto espacio emergente de socialidad, se enfrentan a nuevas condiciones de existencia. Las fronteras entre lo viejo y lo nuevo (condiciones de existencia, territorio, etc.) no operarían como líneas divisorias sino como espacios de negociación del sentido ya que en situación de umbral nada es como era antes, pero tampoco radicalmente nuevo. “El cronotopo del umbral supone una ruptura que afecta la semiosis en sus múltiples dimensiones” (Camblong, 2003: 25) aunque la memoria de semiosis antiguas evitaría una deriva absoluta del sentido durante una situación de umbral.

El umbral, ese espacio tanto de rupturas como de pasajes permitiría un juego de voces en pugnas permanentes por la construcción de significaciones que lejos de inmovilizar la danza inestable de los sentidos, la impregna de multiacentalidades. Como sostiene Derrida “ningún contexto determina el sentido hasta la exhaustividad” (1998: 26). Pero también es cierto que en este estado de umbralidad puede extenderse por años si como afirma Peirce “ante el desagrado instintivo hacia un estado indeciso de la mente, magnificado en un vago espanto hacia la duda, hace que los hombres se aferren espasmódicamente a las ideas que ya tienen” ([Charles S. Peirce; 1877] Traducción castellana y notas de José Vericat; 1988: 6). En este sentido en estos nuevos escenarios lo que se pondría en juego sería el estatuto de verdad de toda condición previa de existencia, una tensividad entre la *duda* y la *creencia*, la primera como un estado de insatisfacción y la segunda como un estado de satisfacción ([Charles S. Peirce; 1877] Traducción castellana y notas de José Vericat; 1988).

Aquellos sujetos que no están dispuestos a hacer vacilar sus creencias asumirían el llamado *método de la tenacidad* (Ídem.) dado que “el placer que deriva de su tranquila fe compense cualquiera de los inconvenientes que resulten de su carácter fraudulento” (idem: 7). Es así que frente a la emergencia de este nuevo escenario de socialidad ‘Feria de la estación’ los sujetos que la componen podrían entrar en un estado de umbralidad indefinida.

Ahora bien, planteado este escenario, nos detenemos a realizar algunas precisiones en torno a dichos sujetos que en tanto signos son producto de un devenir de interpretantes y consiguientemente constituidos por terceridades que definen un estatuto (aunque precario) de verdad. En este sentido Peirce (1987) entiende las identidades como producto de una construcción. El autor afirma que el hombre es un signo particularmente constituido por el lenguaje y en el mismo sentido Bajtín (1982) señala que el hombre es un ser social en la medida en que es hablado por el lenguaje, una conciencia social introducida al torrente de las palabras. “La identidad del sujeto requiere un continuo desplazamiento de forma que cada vez que el signo es interpretado se convierte en otro: es de hecho otro signo que actúa como interpretante” (Ponzio, 1998: 159).

Retomando la problemática planteada, el nuevo escenario de crisis, en uno de sus aspectos, afectó profundamente la estructura social colocando en jaque a la clase media en tanto colectivo de identificación. Los sujetos de clase media (caracterizada por la idea de movilidad social ascendente, sólida formación educativa, acceso a bienes culturales y de consumo medio/alto, formación profesional y salarios) se vieron afectados en sus espacios de referencias identitarias. Los procesos de identificación planteados en términos relacionales en este nuevo escenario generarían incertidumbres ya que con aquel otro del que anteriormente me diferenciaba ahora comparto condiciones materiales de existencia. Se conjugarían así en una misma temporalidad y espacialidad universos de significaciones heterogéneos (Kessler; 2002).

Se podría pensar en este sentido, y frente a este nuevo escenario, que las condiciones objetivas de existencia de los denominados nuevos pobres ha

cambiado significativamente aunque no así su universo simbólico que se define en términos de sedimentos de sentidos que remiten a una posición de clase que ya no detentan. Las modificaciones de las condiciones de clase: rutinas, prácticas, rituales en lo económico, cultural y social, relaciones ínter subjetivas, etc. implicarían cambios en dichas condiciones de existencia o por el contrario y tal como afirma Peirce “la fuerza del hábito hará a veces que el hombre se aferre a sus viejas creencias, después de estar en situación de ver que no tienen ninguna base sólida” (Peirce; 1877 en Vericat; 1988: 12).

En este sentido, debiéramos considerar también en este nuevo escenario la pervivencia, como afirma Kessler, de aquellos tramos de sentido sedimentados, es decir, ideas, creencias, expectativas, categorías de percepción hasta entonces dadas por sentado y que no resisten a la dislocación de la cotidianidad.

La nueva pobreza se caracterizó al comienzo por el mantenimiento, aún relativo, de la situación socio-profesional en forma paralela a la pérdida progresiva de ingresos. Esto comporta un resquebrajamiento de la relación estatus-rol tradicional, puesto que ya no se obtienen las respuestas socialmente 'normales' asociadas con los roles socio-profesionales: no sólo salario o beneficios sociales, sino también prestigio social y reconocimiento en las interacciones. Los nuevos pobres definen su estatus de acuerdo a los códigos culturales que regían sus expectativas en el pasado, pero el empobrecimiento degrada progresivamente el conjunto de las respuestas asociadas a sus estatus” (Kessler, 2002:4).

Lo que se pone en juego una vez más aquí sería estatuto de lo real.

Para Peirce (1986) conocer y realidad se encuentran en un mismo universo: el de los signos. Lo real para el autor es el acuerdo, el consenso de una determinada comunidad sobre lo que es considerado públicamente verdadero y que por lo tanto determina hábitos de conducta y que es el resultado de cadenas de interpretantes. El mundo pensado es un mundo de signo, cada signo es a la vez interpretante e interpretado. Para el autor “no hay nada, pues, que impida que conozcamos las cosas exteriores tal como realmente son, y lo más probable, así, es

que las conozcamos en un sinnúmero de casos, aún cuando nunca podamos estar absolutamente seguros de conseguirlo en cualquier caso específico” (1988: 119).

Frente al dilema del conocimiento y dado que las acciones son guiadas por nuestras creencias en tanto verdaderas, en un estado de umbralidad los sujetos se encontrarían ante dos opciones: o bien rechazarían todas aquellas creencias que no garantizan y satisfagan sus deseos; o bien frente a la irritación de la duda los conduciría a alcanzar un nuevo estado de creencias, más allá de su condición de verdadero o falso. Lo que se pondría en juego ante estos nuevos escenarios que -aglutinan grupos heterogéneos de individuos- serían diferentes creencias que funcionarían como indicadores de cómo debemos actuar y que están asentadas en diferentes hábitos. (Peirce; 1878).

Creemos que la noción de *discurso social* que postula Angenot (1989) nos aportaría claridad para comprender mejor esta situación. Dado que la necesidad de aferrarse a una creencia se relacionaría con el hecho de que dicha creencia formaría parte de un estado del discurso social -que en tanto sistema regulador global- determinaría lo decible en una época dada. Este sistema operaría como un fijador de creencias por medio de ideologemas y migraría desde ciertas zonas discursivas al sentido común consolidando de esa manera doxas particulares. Un estado del discurso social entonces -en tanto sistema regular- operaría como lo que Peirce llama *método de autoridad*, como forma de fijación de las creencias. Más allá de que ni uno solo de estos credos (o en términos de Angenot estados del discurso social) ha permanecido siempre igual, en tanto mecanismos unificadores y reguladores, aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un cierto grado de homogeneización discursiva y que operará sobre lo aleatorio, lo desviante y lo centrífugo, indicando los temas tratables y las maneras tolerables de tratarlos en un tiempo determinado. Podríamos sostener que la construcción de sentidos por medio de inferencias individuales realizadas desde el sentido común no serían sino la fijación de las creencias ya establecidas, la consolidación de un estado del discurso social.

En este sentido, lo que se aparecería a la mente de los sujetos frente a este nuevo escenario y a lo que hay que dotar de sentido, pondría en juego lo cognoscible hasta ese momento. Pero como todo proceso de inferencia no es posible que parta de la nada y dado que la asociación de ideas consiste en que un juicio ocasiona otro juicio del cual es el signo, “en todo momento estamos en posesión de una cierta información, es decir, de cogniciones que mediante la inducción y la hipótesis han sido derivadas lógicamente de cogniciones previas...” (Peirce; 1868: 20).

Es por esto que lo ‘nuevo’, lo que los signos denotan (ya sea por semejanza, contigüidad o causalidad) necesariamente remiten a lo ya conocido (instituido): lo *real*, ese acuerdo de *comunidad* al que se llega por la información y el razonamiento y que es independiente de los antojos individuales, dinámicos y siempre susceptibles de ser cambiado aunque de manera lenta que resulta imperceptible desde la temporalidad de cada individuo.

Como se interroga claramente Ransdell (1977; Manuscrito 4): “¿Se puede acceder al objeto por la experiencia de alguna otra forma que no sea por el signo o representación?: la respuesta es no, no se puede”. Asimismo Ransdell (1977 Manuscrito 3) señala que “el signo no vuelve presente el objeto en su totalidad” solo es accesible en algunos de sus aspectos o cualidad.

Entonces, no hay realidad por fuera de los signos, entendiendo al signo de manera amplia y no solamente reducido a lo verbal. El objeto dinámico en Peirce (1897), aquello que está ‘fuera’ de la semiosis en realidad es signo en la medida en que ha sido producto de semiosis anteriores aunque podemos pensar que estaría fuera de una semiosis en acto.

Frente a un umbral, las categorías desde las cuales esos sujetos significaban el mundo entrarían en crisis dado que los hábitos en tanto legalidades no alcanzarían para dar cuenta de esas nuevas coordenadas espacio-temporales. Aunque y como afirma Eco “ante el fenómeno desconocido, a menudo se reacciona por aproximación: se busca ese recorte de contenido, ya presente en

nuestra enciclopedia, que de alguna manera consiga dar razón del hecho nuevo” (Eco; 1999: 69).

Retomamos aquí la premisa peirceana que afirma que no hay poder de introspección ni de intuición sino que todo conocimiento deriva de conocimientos previos. Y desde esta premisa, sostener que los datos sensibles del mundo exterior que los individuos incorporarían por medio de procesos perceptivos -en tanto fenómenos desconocidos- serían significados en base a semiosis anteriores, conclusiones de premisas previas.

Sin embargo y frente a ese nuevo escenario social de crisis, los sujetos producirían sentidos y siendo ellos mismo signos pasarían a significar más de lo que significaban antes. Hombres y palabras en estos escenarios semióticos nuevos “se educan recíprocamente unos a otros, cada incremento de información de un hombre implica y es implicado por un incremento correspondiente de información de la palabra” (Peirce; 1878: 22).

Trataremos de explicar un poco más este punto con relación al tema que nos ocupa y para esto recuperaremos los planteos que Eco realiza en su libro *Kant y el Ornitorrinco* (1999). En ese sentido los sujetos afectados por estas nuevas condiciones de vida realizarían procesos de semiosis perceptivas, es decir, significar algo por eso mismo, lo que Eco llama una *inferencia primaria* e ir más allá de la inmediatez de la percepción que demandaría una posterior inferencia semiósica (que algo significa porque está en lugar de otra cosa). Nos detenemos acá y ampliamos este punto porque creemos que en situación de umbralidad esos individuos se enfrentarían a situaciones y objetos del mundo ‘exterior’ no conocidas. Esos procesos semiósicos en tanto procesos continuos y graduales se constituirían en antecedentes de secuencias posteriores aunque en una primera etapa esos procesos serían ciertamente más azarosos dado que los objetos desconocidos no formarían parte de sus esquemas mentales de entendimiento del mundo que los rodea. Esos nuevos *tipos cognitivos* individuales (TC) (Eco; 1999) acerca de ese nuevo mundo sensible les permitiría a esos individuos -por medio de un proceso gradual cada vez más complejo- arribar a lo que Eco denomina

contenido nuclear: un tipo de conocimiento más socializado y público y que se correspondería al conjunto de los interpretantes devenidos de los TC.

Hasta acá hemos venido desarrollando planteos teóricos que nos han permitido precisar por un lado la problemática a analizar centrándonos básicamente en el eje de la construcción de identidades en estados de umbralidad. Y por otro lado, ahondar en el interrogante inicial acerca de que la emergencia de estos nuevos escenarios de socialización generaría el dislocamiento de las identidades y un borramiento de las fronteras de clases. Estas nuevas condiciones de existencia provocaría una menor distancia social de la clase media respecto a los sectores populares en su aspecto económico, pero al mismo tiempo mantendría una diferenciación cultural con relación a esos sectores sociales, conservando patrones culturales más próximos a los sectores altos de la sociedad (Svampa; 2005).

Comprender las maneras en que los sujetos significarían sus nuevas condiciones de vida nos exige aquí realizar un mayor esfuerzo analítico para poder así hipotetizar acerca de los procesos semióticos por medio de los cuales se otorgaría sentido a nuevas formas de organización y experiencias colectivas y nuevas articulaciones entre trabajo y clase social. Como habíamos planteado anteriormente y frente a una situación de umbralidad los sentidos construidos no parten de la nada por lo que creemos pertinente recuperar el concepto peirceano de fundamento o ground, esa cualidad o aspecto del objeto que es actualizado en un representamen como herramienta explicativa de este fenómeno.

El fundamento o ground en cierta medida se corresponde con una idea de memoria de semiosis anteriores culturalmente situada ya que si puedo actualizar esa cualidad es porque la misma se la ha pensado antes, en este sentido operaría como la memoria bajtiniana, aquello que ‘viene’ de otro signo y que se ‘actualiza’ en uno nuevo, pero distinto. Y dado que todo interpretante es cultural, es decir, todo signo es interpretante e interpretado al mismo tiempo ante esta situación de umbralidad los sujetos se enfrentan o bien a generar nuevas formas de organización y experiencias colectivas frente a las nuevas condiciones de

existencia: pasar de un estado de duda a un nuevo estado de creencia; o bien frente a esa misma situación mantenerse en las creencias previas dado que las cualidades del objeto que se actualizan en cada semiosis operarían como “núcleos de significación perdurables” (Mancuso, 2005: 175), es decir, que en cierto sentido funcionarían como ‘controladores’ de semiosis futuras constriñendo la generación de nuevos interpretantes.

La operación de los interpretantes culturales como mediadores de la experiencia aparecería en la problemática planteada como fundamental frente al interrogante sobre el lugar que asumiría la Feria en relación a la dimensión del trabajo, la desocupación y la noción de reinserción en la producción de nuevas significaciones por parte de los sujetos involucrados.

Si como lo planteábamos anteriormente, para Peirce (1986) nada es por fuera de los signos es posible pensar que ante situaciones nuevas las memorias/fundamentos que se actualicen aparecerían como rasgaduras en el tejido semiótico social permitiendo de ese modo la resurrección de sentidos en interpretantes nuevos retomando memorias viejas: el pasado en el futuro.

Pero debido a la complejidad del escenario de crisis social planteado y emergencia de nuevos espacios de socialidad debemos considerar juntamente a las desigualdades definidas como estructurales (diferentes jerarquías sociales en relación a ingresos y profesión), las desigualdades dinámicas (Fitousse y Rosanvallón, 2003). Desigualdades que no sólo abarcan la dimensión económica sino que además “contribuyen a perturbar en profundidad la representación que puede tenerse de uno mismo...de modo que lo que está en cuestión es también su identidad” (2003:74). Planteo que nos permite formular junto a Fitoussi y Rosanvallón el siguiente cuestionamiento: si esas nuevas desigualdades, que son percibidas como duraderas en los sujetos que integran la Feria y esos nuevos ‘condicionamientos’, conducirían al “fraccionamiento de las categorías, la creación de intersecciones intercategoriales y hasta el desdibujamiento de algunas de las fronteras que separaban a los grupos sociales” (Fitousse y Rosanvallón, 2003: 76).

El modo de ser del fraccionamiento, las intersecciones y los desdibujamientos en tanto cualidades de los fenómenos aparecerían en este escenario como posibilidades de existencia, como potencialidades meramente abstractas (Peirce; 1896) “...suponemos que tienen capacidades en ellos mismos que pudieron ser o no actualizadas, que pueden ser o no actualizadas en cualquier tiempo, aunque no podemos conocer nada de tales posibilidades (excepto) en cuanto que son actualizadas.” (Peirce; 1903 en Vevia; 1997: 1).

Los procesos de inferencias que los individuos realizarían en estas nuevas condiciones de existencia, cuando se encuentran con el Otro distinto a él, cuando enfrentan la situación concreta de desocupación, etc., entonces la producción de nuevas significaciones nos aproximaría a la segundidad peirceana en tanto categoría de la existencia, del aquí y ahora. Peirce al respecto planteará lo siguiente: “si yo les pregunto en qué consiste la actualidad de un acontecimiento, ustedes me dirían que en un acaecer (happening) entonces y allí. Las especificaciones entonces y allí implican todas sus relaciones con otros existentes. La actualidad del acontecimiento parece estar en sus relaciones con el universo de existentes. Una corte puede dictar interdictos y juicios contra mí y yo no preocuparme lo más mínimo por ello. Pero cuando siento la mano del comisario sobre el hombro, empezaré a tener un sentido de actualidad. La actualidad es algo brutal. No existe razón en ello.” (Idem). Aparecería bajo la característica del enunciado bajtiniano de ser único e irrepetible en cada acto comunicativo. Como hecho individual encontraría su correlato en las nociones de significado y tema (Bajtín; 1982). El significado, la materia verbal, aquello que no basta para ser designado como enunciado y por lo tanto es mera posibilidad de ser, sólo será enunciado cuando se actualice por medio del componente extra-verbal, la segundidad transita en las fronteras entre tema (lo extra verbal) y significado (lo verbal).

Y sería en este componente extra-verbal del enunciado que la legalidad/terceridad estaría presente, el conocimiento y la comprensión de la situación, comunes a los participantes de la comunicación y la evaluación social

de esa situación determinan que la comunicación sea posible (Todorov, 1991). Aquello que en grados diferentes operaría como ‘mediador’ entre la palabra y la vida.

Una regla a la que tienden a ajustarse los acontecimientos futuros es ipso facto una cosa importante, un elemento importante en el acontecer de esos sucesos. Ese modo del ser que consiste (valga la palabra) en que hechos futuros de alteridad asuman un carácter general determinado, lo llamo terceridad. (Peirce; 1896 en Vevia; 1997: 5).

En esta dirección Voloshinov afirmará:

La palabra en la vida, con toda evidencia, no se centra en sí misma. Surge de la situación extra-verbal de la vida, y conserva con ella el vínculo más estrecho. Es decir, la vida misma completa directamente a la palabra, la que no puede ser separada de la vida sin que pierda su sentido. (2009: 113).

Lo que se pondría en juego en este emergente espacio de la Feria sería un mundo ‘nuevo’ de significaciones y sentidos asociado a procesos de territorialización y apropiación de los espacios físicos. Pensar en que todo signo nace siempre valorado y esa valoración no es abstracta ni la provee el sistema sino que es producto de luchas, combates en el plano de lo histórico y que dan cuenta de la dimensión social del lenguaje como:

Arena de combates, el significado de la palabra es muchísimo más que un haz de rasgos semánticos definidos por oposición y diferencia asociados a haz de fonemas reconocidos por lo mismo: es el complejo producto de movimientos sociales, es el dinámico producto de una lucha que siempre puede reanudarse y cuyo resultado final no está nunca asegurado. (Drucaroff; 1996: 30).

Para plantear esta idea de ‘saltos’ en esos procesos de semiosis, retomamos la noción del interpretante como el tercero del signo peirceano, aquel signo más desarrollado como parte de una semiosis infinita. Es decir, teóricamente el modelo ternario de Peirce es *ad infinitum*, sin embargo las semiosis son en acto por lo que la cadena de interpretantes no necesariamente deben concebirse como un continuum ininterrumpido. Tal como lo plantea Ponzio “el interpretante no siempre se coloca en una relación de contigüidad con el signo interpretado” (1998: 161). Es decir nuevos interpretantes en nuevos contextos, idea -en cierto modo- próxima a la noción de exotopía bajtiniana (1999), una

‘liberación’ de lo simbólico de cuyos significados tenemos una cierta previsión ya que parten de una convención. El sentido nunca se agota en el propio signo, sino que se completa en la cadena de semiosis en un nuevo signo. La exotopía nos permitiría pensar la posibilidad de la incompletion del sentido; la indeterminación constitutiva del signo tanto en Peirce como en Bajtín.

Lo expuesto hasta aquí lo propusimos como un mapa teórico para indagar en la problemática planteada: la emergencia de nuevos espacios de socialidad a partir de la desarticulación del tejido social y laboral en la Argentina en general y en la ciudad de San Luis en particular de principios del siglo XXI. E interrogarnos acerca de los procesos de construcción de identidades en escenarios de crisis sociales y las dimensiones que dicho fenómeno adquiere en un caso particular.

BIBLIOGRAFÍA

- Andacht, F.** “Joseph Ransdell entrevistado por F. Andacht”, *De Signis*, No.4, 2003: pp.221-234 – versión original
- Arán, P.** (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Argentina. Ferreyra editor.
- Apel, Karl Otto** (1997) *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. La Balsa de la medusa. Madrid. Editorial Visor Dis.
- Bajtín, M.** (1999) “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Bajtín, M.** (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Barcelona. Anthropos Editorial Rubí.
- Deledalle, G.** (1996) *Leer a Peirce hoy*. Barcelona. Gedisa.
- Drucaroff, E.** (1996) *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires. Colecciones Perfiles. Editorial Almagesto.
- Eco, U.** (1999) *Kant y el ornitorrinco*. Editorial: Lumen.
- Lobo, C.** (2008) (Inédito) *Peirce y Bajtín. Cuestiones del Sentido. Procesos Dinámicos y Diálogos Abiertos*. Universidad Nacional de San Luis.

Lobo, C. (2009) *El sentido negociado. Una aproximación a la configuración de las culturas populares frente al umbral de la modernidad latinoamericana*. Memorias de las XII Jornadas Foniátricas. Universidad Nacional de San Luis.

Mancuso, H. (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bakhtin*. Buenos Aires. Paidós, Estudios de Comunicación.

Peirce, Ch. S. (1986) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión.

Peirce, Ch. S. (1988) *El hombre, un signo*. Barcelona. Crítica.

Peirce, Ch. S. (1869) *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>

Peirce, Ch. S. (1877) *La fijación de la creencia*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>

Peirce, Ch. S. (1878) *Cómo esclarecer nuestras ideas*. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>

Peirce, Ch. S. (1903) *Principios de filosofía*. Traducción castellana de Fernando c. Vevia (1997). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>

Peirce, Ch. S. (1896) *La lógica de las matemáticas: un intento de desarrollar mis categorías desde dentro*. Traducción castellana de Fernando C. Vevia (1997). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>

Peirce, Ch. S. (1897) *Fundamento, objeto e interpretante*. Traducción castellana de Mariluz Restrepo (2003). En <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>

Ponzio, A. (1998) *La Revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. España. Ediciones Cátedra S. A. (Edición y traducción: Mercedes Arriaga)

Ransdell, J. (1977) The basic ideas of Charles Peirce's semiotic. "Los tres aspectos del interpretante" en *The meaning of Things (El significado de las Ideas)* (Manuscrito). Traducción: Felipe De Stefani.

Ransdell, J. (1977) The basic ideas of Charles Peirce's semiotic. Capítulo cuatro "La autosuficiencia del proceso de semiosis" en *The meaning of Things (El*

significado de las Ideas) (Manuscrito). Traducción: Leandro Gómez y Fernando Fascioli.

Todorov, T. (1991) *Mikhael Bakhtine: El principio dialógico*. Traducción C. Carreras. UNC.

Verón, E. (1987) *La Semiosis Social*. Buenos Aires. Gedisa.

Vitale, A. (2004) *El estudio de los signos. Pierce y Saussure*. Buenos Aires. Eudeba.

Voloshinov, V. (2009) *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires. Ediciones Godot.

LOS DIÁLOGOS POR LA IDENTIDAD NACIONAL

Lidia Chang

changelidia@yahoo.com.ar

Marcela Lonchuk

marlonchuk@gmail.com

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares (UBACyT U010)

Director: Alfredo Rubione

Co-directora: Marcela Lonchuk

Universidad de Buenos Aires (CBC – Cátedra Semiología)

Palabras clave

Dialogismo - voces sociales -*topoi* - argumentos - mismidad - ipseidad

Resumen

Los enunciados interpretativos producidos por un conjunto de entrevistados, a quienes se les pidió que interpretaran pinturas argentinas de la década de 1920 a 1930 en las que aparecen representados los argumentos ideados por los intelectuales del centenario para construir la identidad nacional argentina, muestran una trama argumentativa (Peirce) en la que las voces de los del centenario dialogan con otras voces sociales (Bajtín), las del bicentenario, también preocupadas por la nacionalidad. Algunas de ellas manifiestan un posicionamiento afín a los argumentos del centenario, en tanto que otras, dicen argumentos que los contradicen y refutan. Cuando las voces de los intérpretes enuncian argumentos referidos a la identidad nacional, ya estabilizados (*mismidad*, Ricoeur) en la cultura argentina y afines a los de los autores de las pinturas, el grado de dialogicidad es más bajo y menos variado, pero cuando producen argumentos

referidos a los conflictos socio-histórico-culturales, presentes en la dinámica de las reflexiones acerca de la nacionalidad de los argentinos del bicentenario, entonces el grado de dialogicidad cambia. Aparece un mayor número de voces sociales, que llegan a adquirir el estatuto de personajes que escenifican los argumentos referidos a la inestabilidad (*ipseidad*, Ricoeur) de una identidad aún no consolidada. Esos personajes interpelan al enunciador y dicen argumentos que entablan un auténtico debate con las voces del centenario en torno a “qué es ser argentino”. Mediante los enunciados de los intérpretes, asistimos al debate argumentativo respecto de la identidad nacional, que está ocurriendo en las mentes (Wertsch) de los argentinos del bicentenario.

* * *

*“Digamos lo que digamos, la mitad de lo que decimos
siempre es
de alguien más, tanto si lo reconocemos como si no y,
naturalmente,
siempre nos estamos dirigiendo a alguna otra persona.”*
James Wertsch, *Voces en la mente*, 1993

I. Marco Teórico

En la semiótica de Peirce, un argumento es un tipo de semiosis que opera con legalidades o convenciones culturalmente establecidas, para construir objetos semióticos muy dispares, desde una pelota, que es un objeto que se caracteriza por presentarse bajo ciertas regularidades, tales como que es una esfera que rebota y que es instrumento de juego, hasta objetos virtuales como la identidad nacional argentina representada por una bandera celeste y blanca o por un mate.

En el ámbito de la comunicación verbal y la retórica, existe un uso del término argumento como enunciado. Van Eemeren (2002, 2003) y Van Eemeren, Grootendorst, Jackson & Jacobs (1993, 1997), en el marco de la pragma-dialéctica, conciben a los argumentos como actos de habla complejos (Austin, 1962; Searle, 1969), cuyo propósito es contribuir a reparar o a resolver una

diferencia de opinión o una disputa por medio del intercambio metódico de varias proposiciones.

Es así, que nuestros discursos están contruidos a partir de complejas redes argumentales. Los *topoi*, por ejemplo, son paquetes de argumentos capaces de representar una situación presente en una conversación, por medio de un cierto número de discursos disponibles en una comunidad y que le son aplicables. Establecen además trayectos inferenciales para alcanzar conclusiones específicas respecto de las cuestiones a las que se refieren (Anscombe & Ducrot, 1983). Según Ducrot, los *topoi* están inscriptos en el léxico, de modo que cuando ciertos términos léxicos aparecen referidos a objetos o a situaciones, los tiñen con las valoraciones sociales, estéticas y morales que comportan.

Desde una perspectiva pragmática, los *topoi* han sido considerados por la sociología política. Hedetoft (1995), quien los ha utilizado como recurso para estudiar la ideología nacionalista, considera a los *topoi* un número limitado de signos, que representan aspectos del nacionalismo y que al mismo tiempo lo sostienen, pues configuran el ámbito en el cual se ejerce la identidad nacional, tanto en el plano público como en el privado. Según Hedetoft, los *topoi* actúan solos o combinados, como vínculos entre el Estado y la Nación, como formas de demarcación nacional, identificación y orgullo, y son, además, signos que señalan dominios para la actuación y el discurso en los que se ejerce tanto la identificación como la exclusión nacional. Entre ellos estarían *Guerra, Deporte, Inmigración, Lenguaje y Territorio*.

El hombre es por naturaleza un ser cultural y, por ello, se ve obligado a adaptar el medio ambiente transformándolo en *mundo cultural*. En este sentido, creemos que los *topoi* son herramientas que ayudan al hombre en su labor de comprender y explicarse a sí mismo su propia existencia a partir de lo que Ricoeur denomina la dialéctica complementaria de la *ipseidad* y de la *mismidad*, esto es, la dialéctica del *sí* y del *otro distinto de sí*. El concepto de *mismidad* se refiere a la identidad en tanto elemento continuo, estable, “ser el mismo que permanece en el tiempo”. Por el contrario, el concepto de *ipseidad* hace referencia a la identidad en

tanto elemento nunca cerrado o acabado. La *ipseidad* reivindica el potencial constitutivo que tiene la alteridad. Según Ricoeur, mediante esta dialéctica el ser humano es capaz, entre otras cosas, de narrar su propia historia con sentido y cobrar su identidad (Castello, 2002: 2,11).

Ahora bien, no existe ningún argumento que sea completamente nuevo. Los argumentos vienen organizados en esquemas preconcebidos, conectados con el contexto cultural, las experiencias personales y las preocupaciones de los intérpretes. Pero, ¿cómo es que los argumentos, se instalan y llegan a conformar una parte fundamental de nuestro pensamiento?

Según Bajtín, la individualidad deriva de la internalización de voces (saturadas de valores sociales e ideológicos) que una persona ha escuchado en el transcurso de su vida. El pensamiento mismo es “lenguaje interno”, creado a partir del “lenguaje externo” que hemos aprendido a “hablar” en nuestras cabezas al retener el registro completo de los valores sociales en pugna (Morson, 1993:153). Es por ello, que cada vez que una persona produce un enunciado siempre apela a un lenguaje social. Las palabras no pertenecen a un lenguaje neutral e impersonal, sino que existen en otras personas, en contextos concretos de otras personas. Estas palabras sirven a las intenciones de otros sujetos y desde ahí las tomamos y las hacemos propias: las adaptamos a nuestra propia intención semántica y expresiva (Wertsch, 1992:79).

El proceso de interpretación de imágenes gráficas se resuelve por medio de un auténtico debate argumentativo. Mientras observamos en silencio una imagen gráfica, se despliega en nuestra mente un diálogo en el cual las diferentes voces sociales producen argumentos y contra-argumentos, como si diferentes personajes tomaran posesión de la voz del hablante, con el objetivo de hallar el sentido de la imagen. (Voloshinov, 1997).

Cuando aparece un *topos* durante el proceso de interpretación de una imagen, o es porque hay algo en la imagen que actúa como signo de los sentidos tratados en ese *topos*, o porque ocurre algo durante el proceso argumentativo desplegado por el intérprete que trae a colación ese *topos*. Lo cierto es que la

consideración de los *topoi* que aparecen durante la interpretación de las imágenes gráficas resulta de interés, porque enhebra los discursos individuales con la cadena de discursos sociales, por medio de los cuales la comunidad pone en circulación sus modos de valoración social, estética, moral e ideológica.

II. El estudio

Como parte del programa *Semiosis de la identidad nacional* de la materia *Semiología* de la cátedra Rubione del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, se les pidió a los alumnos que realizaran una entrevista (que debía ser grabada y transcripta) a un sujeto (argentino) al que se le mostraría cuatro pinturas argentinas (pertenecientes al período 1920-1930): *La doma*, de Cesáreo Bernaldo de Quirós; *El puerto*, de Víctor Cúnsolo; *Cuatro hombres de pueblo*, de Antonio Berni; y *Ciuda Laqui*, de Xul Solar. El entrevistado debía ordenar las pinturas situando en primer lugar la pintura que considerara que más representaba a los argentinos y en último lugar a aquella pintura que menos los representara. A su vez, mientras las ordenaba, debía explicar por qué las ubicaba de esa manera.

Una vez realizada la entrevista, los alumnos encontraron que los enunciados producidos por el intérprete conformaban una narración acerca de la identidad nacional en la que aparecían representados los argumentos ideados por los intelectuales del Centenario para construir la identidad nacional argentina. A continuación, presentamos algunos de los argumentos producidos:

(1) (refiriéndose a *La doma*) "... porque hay algo en relación a los gauchos, el campo y toda la historia y demás, que tiene que ver más con la Argentina, me parece a mí, que con otros lugares del mundo. Toda la porción que tiene que ver con el campo y con (...) nada (...) me suena que es más argentino, más de la historia argentina."

(2) (refiriéndose a *El puerto*) "El cuadro del puerto más que nada me representa dos cosas. En primer lugar la llegada de los inmigrantes que son los que más conforma a la Argentina y en segundo término me lleva a la idea de industrialización y las zonas febriles, el trabajo duro y barrios que se asentaron ahí como los barrios de La Boca y Barracas...."

(3) (refiriéndose a *Cuatro hombres de pueblo*) "...en el barcito hay muchos elementos que son característicos de Argentina y que nos representan en el mundo, que somos conocidos por Gardel, el tango de Gardel que se baila en muchos lugares del mundo eh Boca, a pesar de que yo no ser de Boca (risas) son muy reconocidos en el mundo..."

(4) A: (refiriéndose a *Ciudad Lagui*) ¿Por qué lo pones en ese puesto y no en otro?

B: "...por dos razones (...) por la cantidad de construcciones que tienen un parecido a Puerto Madero, detrás del río, pienso que es la menos identificatoria porque son todas construcciones nuevas que no se identifican con el resto de la ciudad y como segundo motivo me da la sensación de capital extranjero, como que no tienen mucho que ver con lo nuestro sino que es algo más impuesto o invasivo."

En (1), encontramos una trama argumentativa en la que dialogan las voces del intérprete de la imagen con las voces de los intelectuales del Centenario. El grado de dialogicidad es bajo, dado que los argumentos de ambos grupos de voces son afines: una de las voces del entrevistado considera que 'el gaucho' y 'el campo' están íntimamente relacionados a la historia de la Argentina, los considera elementos que identifican al 'ser argentino'; del mismo modo, en 1913, Cupertino del Campo consideraba a la pampa como centro irradiador de 'lo nacional' (Gutiérrez Viñuales 2003: 27).

En (2), el grado de dialogicidad entre las voces sociales del Bicentenario y las del Centenario también es bajo, dado que los argumentos enunciados acerca de la identidad nacional nuevamente coinciden. Nos referimos a la figura del 'inmigrante europeo', que llegó en barco, se asentó en barrios como La Boca o Barracas y sirvió como mano de obra a un país en vías de desarrollo. "Hacia 1910 el fenómeno está en su apogeo (...) urbanización acelerada, modificación de la estructura productiva y emergencia de clases y categorías sociales nuevas (...). En todo ello la inmigración fue un ingrediente básico..." (Altamirano, 1983: 76-77)

El caso (3) es una clara muestra de cómo la identidad nacional se construye a partir de objetos virtuales. Al observar la imagen, la voz que toma el

turno busca en ella símbolos populares argentinos: el tango, Gardel, Boca Juniors. Es interesante destacar el conflicto que se despliega entre la voz que sí considera que Boca Juniors es un equipo representativo de la Argentina y la voz que se lo refuta, pues el intérprete, al no ser hinchista de ese equipo, no debería otorgarle tal envergadura.

Finalmente, en (4), el grado de dialogicidad es más elevado y variado. Mientras que una de las voces considera que la imagen puede estar representando a *Puerto Madero*, en tanto símbolo de modernidad y progreso urbano, otra voz contra-argumenta y dice que las construcciones modernas no representan a Buenos Aires como 'un todo'. Asistimos a un verdadero debate dentro de la mente del intérprete: un grupo de voces defiende la idea de que Buenos Aires es, hoy en día, una ciudad moderna; otras voces insisten (y en este grupo, escuchamos a las voces de los intelectuales del Centenario) en que 'el producto de capital extranjero', 'lo impuesto o invasivo' no puede representar la esencia de lo argentino (lo propio, lo único).

III. Conclusiones

Los resultados del análisis de los argumentos muestran que 'el gaucho', 'el campo', 'el inmigrante europeo', 'el tango', 'Gardel' y 'Boca Juniors' son *topos* que representan aspectos del nacionalismo argentino y lo sostienen. Son argumentos referidos a la identidad nacional que operan bajo una legalidad y/o convenciones culturalmente ya estabilizadas.

El proceso de interpretación de imágenes gráficas por el que transitó cada entrevistado muestra una trama argumentativa en la que dialogan multiplicidad de voces sociales, algunas del Centenario y otras del Bicentenario, en torno a la identidad nacional argentina. El grado de dialogicidad es bajo y poco variado cuando los argumentos son estables; en términos de Ricoeur, asistimos a la *mismidad* de la identidad. Por el contrario, la dinámica de la dialogicidad cambia y es más elevada cuando el debate se desarrolla en torno a argumentos que se refieren a conflictos socio-histórico-culturales presentes, como 'construcciones

modernas' (en tanto símbolo de Buenos Aires). En este caso, nos trasladamos al polo de la *ipseidad* respecto de la identidad nacional argentina.

El trabajo realizado demuestra que la 'identidad nacional argentina' es una construcción semiótica, argumentativa y dialógica (Lonchuk y Rosa, 2010), y como tal, presenta múltiples configuraciones culturales que se han ido y se irán construyendo a lo largo de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1983): "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina: 69-105.

ANSCOMBRE, J.C. & Ducrot, O. (1983): *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles, Mardaga.

AUSTIN, J. (1962): *How to do things with words*. Cambridge, MA Harvard University Press.

CASTELLO, S. (1992): *Sí mismo como otro. Hacia una recuperación del sujeto*. Córdoba, Universidad de Córdoba, en http://www.uccor.edu.ar/paginas/filosofia/public_alumnos/SiMismoComoOtro.Ricoeur.Ampliado.pdf.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2003): *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900 – 1930)*. Granada, Universidad de Granada.

HEDETOFT, U. (1995): *Signs of nations*. Aldershot, Dartmouth.

LONCHUK, M. y ROSA, A. (2010): *Procesos argumentativos en la interpretación de imágenes gráficas con contenidos identitarios nacionales*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, en

<http://digitool->

uam.greendata.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=28869&custom_att_2=simple_viewer.

MORSON, G. S. (1993): “Diálogo, monólogo y lo social: Respuesta a Ken Hirschkop” en *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM: 147-157.

PEIRCE, C. S. (1933-1948): *Collected papers*. Cambridge, Harvard University Press.

SEARLE, J. (1969): *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. Cambridge, Cambridge University Press.

VAN EEMEREN, F. (2002): *Argumentation: An overview of theoretical approaches and research themes*. University of Amsterdam.

VAN EEMEREN, F. (2003): “The development of the pragma-dialectical approach to argumentation.” en *Argumentation*, N°17: 387-403.

VAN EEMEREN, F., GROOTENDORST, R., JACKSON, S., & JACOBS, S. (1997): “Argumentation.” en VAN DIJK, T. A. (ed.), *Discourse as structure and process. Discourse studies: a multidisciplinary introduction. Volume 1*. London, SAGE Publications.

VOLOSHINOV, V. (1997): “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica.” en **BAJTÍN, M.** *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona, Anthropos: 106-137.

WERTSCH, J. (1993): *Voces de la mente*. Madrid, Visor Distribuciones.

EFFECTO DEL GÉNERO NARRATIVO EN LA INTERPRETACIÓN ARGUMENTATIVA Y DIALÓGICA DE IMÁGENES GRÁFICAS

IDENTITARIAS

Marcela Lonchuk

marlonchuk@gmail.com

Alberto Rosa

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares (UBACyT U010)

Director: Alfredo Rubione

CBC – UBA

Palabras clave

Imagen gráfica, interpretación, argumentación, dialogismo, semiótica y psicología de la interpretación

Resumen

Este trabajo estudia la incidencia del efecto narrativo en los significados que los humanos atribuyen a imágenes gráficas, presentadas en secuencias narrativas de distinto género, durante el proceso de interpretación de las mismas.

Los sujetos interpretan imágenes gráficas mediante procesos semióticos de carácter argumentativo y dialógico, los cuales les permiten construir no sólo objetos o eventos representados por imágenes, sino auténticos escenarios en los que se representan a sí mismos, experimentan sentimientos y emociones, producen evaluaciones morales y afectivas y hasta se sienten convocados a decidir de qué modo actuar.

Los discursos que producen los intérpretes de imágenes gráficas, son actualizaciones individuales de argumentos, parte de tramas argumentativas

(*topoi*) con los que cada comunidad se explica a sí misma. Y son discursos dialógicos, porque diversas voces sociales organizan en los enunciados de los intérpretes auténticos debates entre argumentos provenientes de diversas perspectivas ideológicas.

Presentamos un estudio empírico acerca de cómo se produce ese proceso semiótico de interpretación. Las tareas han sido diseñadas con el objetivo de mostrar cómo inciden en la interpretación de unos carteles, (diseñados para suscitar la reflexión de los argentinos respecto de su identidad nacional), no sólo las características de su composición, sino su disposición en secuencias de diferentes géneros narrativos.

Los resultados del estudio podrían ser relevantes para quienes trabajan en el ámbito de la comunicación gráfica, puesto que los mensajes que diseñan no aparecen solos, sino acompañadas de una multitud de otros mensajes que inciden en los significados que los intérpretes les atribuyen.

* * *

Presentaremos a continuación un trabajo empírico, cuyo objetivo es estudiar si la inclusión de una imagen en una secuencia de presentación puede llegar a afectar a la significación que los sujetos atribuyen a imágenes y, si éste es el caso, si ello puede atribuirse a un efecto narrativo de la ordenación presentada. De ser así, ello sería particularmente importante a la hora de diseñar la presentación de un mensaje de cualquier índole (publicitario, político, instructivo) en medio de una multitud de otras imágenes presentes en medios gráficos, en entornos hipertextuales o en la vía pública, pues su significado podría verse afectado a causa del efecto narrativo de la lectura secuencial de imágenes.

Pero vayamos por partes. Responder a nuestro objetivo requiere de algunas consideraciones. ¿Qué entendemos por imagen gráfica? ¿Cómo es el proceso por

medio del cual interpretamos imágenes gráficas? ¿Qué representan las imágenes gráficas?

¿Qué entendemos por imágenes gráficas?

Las imágenes gráficas son representaciones visibles y bidimensionales de objetos, diseñadas con una intención comunicativa. Son construcciones analógicas respecto de los argumentos abstractos de objetos simbólicos, que suelen pensarse como reproducciones analógicas de cualidades sensibles de los objetos que representan. Las imágenes mismas son objetos que representan (que están por o en lugar de) otros objetos (Joly, 2003; Lonchuk y Rosa, 2010). Son signos capaces de (re)presentar e incluso crear objetos. Pueden caracterizarse como construcciones semióticas, simbólicas y dinámicas, pues son el resultado de procesos orientados a la interpretación de signos, que se atienen a convenciones y que son susceptibles de modificarse, cuando lo hacen también las configuraciones sociales, culturales e históricas que afectan a la constitución del objeto. Si hacemos el esfuerzo de recordar algunos dibujos de esos que representan a la Tierra en la época de los viajes de Cristóbal Colón, no nos será difícil advertir que coexistían dos representaciones del objeto Tierra, una que la imaginaba como un plano al cabo del cual las aguas se precipitaban hacia el vacío junto con los barcos que navegaban por ellas, y otra, que es un mapa que presenta formas bastante parecidas a las que pueden observarse en los planisferios actuales, parecido que constituye todo un mérito si tomamos en consideración que se trata de mapas inspirados en diseños de Ptolomeo que datan del siglo II. Este ejemplo pone en evidencia varias cosas: que las imágenes no reproducen objetos, sino que los construyen por medio de argumentos según las convenciones sociales, históricas o culturales de la época a la que pertenecen, pues el objeto Tierra de nuestro ejemplo aparece bajo dos formatos diferentes, el imaginado y comunicado por las narraciones de las clases populares y el de los argumentos diseñados por la ciencia. Y además, ese objeto con dos representaciones posibles en la época de Colón ha cambiado con el paso de los siglos, pues difiere respecto del

representado en los mapas y en las imágenes satelitales de la Tierra de las que disponemos hoy en día.

¿Cómo se interpretan imágenes gráficas?

Entendemos que se atribuye significados a las imágenes gráficas por medio de la actualización contextualizada de argumentos (Eemeren, 2002 y 2003; Fahnestock y Secor, 1982; Peirce, 1933-1948; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989; Toulmin, 1958). Cuando a partir de una imagen gráfica se evocan objetos denotados y analógicos, operan reglas de primer nivel (Eco y Sebeok, 1989; Eco, 1992), y la cantidad de argumentos que se actualiza para reconocerlos es mínima. En tanto que cuando se crean objetos connotados, operan reglas de segundo y tercer nivel y se actualiza una cantidad considerable y cualitativamente más compleja de argumentos, pues esos objetos, además de ser reconocidos en su aspecto denotativo, deben ser interpretados y valorados. En consecuencia, cuantos más niveles de reglas se apliquen, y cuantas más reglas se utilicen para producir interpretaciones, la interpretación resultante tendrá una mayor densidad semiótica. Esas reglas van creciendo en complejidad desde las de primer nivel, que traducen emparejamientos convencionales entre los rasgos de la imagen gráfica y los conocimientos que tiene el intérprete; las de segundo nivel, que se presentan como un conjunto equiprobable de reglas, entre las que hay que elegir una, que es la que el intérprete en ese momento considera como la más adecuada para interpretar la imagen gráfica; hasta las de tercer nivel, que son reglas que deben ser inventadas, pues aluden a emparejamientos novedosos entre la imagen y las competencias culturales del intérprete. Los argumentos que se producen para construir el objeto representado constituyen la explicación verbal de la regla que se está aplicando. Esos argumentos provienen de un debate subjetivo, en el que el yo se desplaza entre diferentes puntos de vista, dialogando con voces sociales, con las que comparte o no determinadas valoraciones socio-histórico-culturales (Bajtín, 1981 y 1986; Salgado y Gonçalves, 2007; Wertsch, 1991; Voloshinov, 1997; Lonchuk y Rosa, 2010 y 2011).

Los argumentos que definen, describen y valoran los objetos representados por la imagen pueden agruparse en *topoi* (Anscombe y Ducrot, 1983; García Negroni y Tordesillas, 2000), que son conjuntos de enunciados argumentativos, integrados en un cierto número de discursos capaces de representar una situación. Estos argumentos incluyen valoraciones y perspectivas sobre los objetos, de modo que muestran la orientación, el posicionamiento social, moral y emocional que el sujeto toma al atribuir significación. Además, las imágenes pueden tener la capacidad de interpelar a quien las observa (Austin, 1962; Bourdieu, 1991). Cuando tal cosa sucede, los intérpretes se constituyen a sí mismos, a través de sus argumentos, como objetos representados, haciéndose presentes en los escenarios evocados. De esta manera las imágenes son capaces de provocarles emociones y de hacerlos sentirse compelidos a actuar de determinada manera desde diversos posicionamientos (Davies y Harré, 1999) ideológicos.

Narración

Una imagen gráfica aislada puede representar un evento narrativo. Pero, también se da el caso de que las composiciones gráficas rara vez aparecen aisladas. Con frecuencia vienen juntas, apareciendo unas como contexto de otras, o incluso conformando secuencias, como es el caso de un comic. En todos los casos, los intérpretes ponen de manifiesto su competencia para leer imágenes como formando parte de un sintagma, que refiere acciones que despliegan una narración (Pimentel, 1998; Ricoeur, 1989).

Objetivo

Nuestro interés aquí es estudiar si la presentación de imágenes en secuencias es capaz de afectar el modo en el que el intérprete se ve interpelado por cada presentación, incluso cuando no toma conciencia de que la secuencia que se le presenta pudiera llegar a constituir una trama narrativa.

Método

Las imágenes gráficas que hemos estudiado son carteles de diseño con una clara función social de provocar reflexión y toma de conciencia. Producidos después de la crisis económica que afectó a Argentina en 2001, proceden de una exposición titulada “Dios es argentino”¹, que tuvo lugar en Barcelona en el año 2004, y están referidos a la responsabilidad de los argentinos respecto de la situación que llevó al país a la crisis de 2001.

Material

Se han seleccionado seis carteles, clasificables como pertenecientes a uno de tres géneros discursivos atendiendo a su intención (fuerza) ilocucionaria (Austin, 1962), de manera que haya dos carteles para cada uno de estos géneros: (a) “celebración sentimental de la Nación” (mate y fútbol como elementos característico de la identidad nacional); (b) “tragedia nacional” (hundimiento de las instituciones, “fósforos Fragata”, y pérdida económica, “vaca *sold out*”); y (c) “interpelación a la acción personal” (llamamiento a la acción comunitaria (“Cristo-Eva-piquetero”), y “emigración como salida individual” (“ticket de maleta Argentina-España”).

Procedimiento

La presentación se realizó en cuatro secuencias diferentes (ver Tabla 1), de manera que pudiera estudiarse tanto si el orden secuencial en que cada uno de estos tipos de carteles afecta a la forma en que es interpretado, o bien si hay algún efecto que pueda ser atribuido a su inclusión en diferentes secuencias que constituyan discursos icónicos narrativos de géneros distintos, susceptibles de interpelar afectiva y moralmente de forma diferenciada a los participantes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4
Orden de presentación	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico
Primero	<i>mate</i>	fósforos	<u>Cristo-Eva</u>	<u>Cristo-Eva</u>
Segundo	<i>fútbol</i>	vaca	<u>ticket</u>	<u>ticket</u>

Tercero	fósforos	<u>Cristo-Eva</u>	fósforos	<i>mate</i>
Cuarto	vaca	<u>ticket</u>	vaca	<i>fútbol</i>
Quinto	<u>Cristo-Eva</u>	<i>mate</i>	<i>mate</i>	fósforos
Sexto	<u>ticket</u>	<i>fútbol</i>	<i>fútbol</i>	vaca
N =	5	5	5	5

Tabla 1. Secuencias de presentación de los carteles.

Participantes

Participaron veinte estudiantes de 18-19 años de edad del ciclo inicial de las carreras del área de humanidades de la Universidad de Buenos Aires, de clase media y habitantes de la zona sur del conurbano bonaerense. Fueron distribuidos aleatoriamente en cuatro grupos de cinco individuos para cada una de las cuatro secuencias de presentación de los carteles.

La interpretación se produjo en entrevistas individuales en las que se presentaron uno a uno los seis carteles con la siguiente consigna: “¿Qué significa este cartel?”, “¿por qué?” Las entrevistas se grabaron en audio y luego se procedió a su transcripción y codificación.

Diseño

Esta forma de presentación permite realizar un diseño de cuadrado latino, el cual permite dilucidar, mediante la realización de varios análisis de varianza, si las posibles diferencias que pudieran observarse en la interpretación que los participantes hacen de los diversos carteles es consecuencia de su posición ordinal dentro de cualquier secuencia, o bien se debe a su inclusión dentro de una secuencia argumental diferente. La variable dependiente en todos los casos es cada una de las categorías analíticas consideradas para estudiar las interpretaciones producidas por los sujetos.

Resultados

Los resultados mostraron que el orden secuencial de presentación de los carteles no ejercía influencias significativas sobre su interpretación, pero sí la inclusión en secuencias con géneros narrativos diferentes.

Las diferencias significativas observadas se concentran en tres de las categorías consideradas a la hora de analizar las interpretaciones: a) objetos evocados, b) tipo de identificación, y c) valoración personal o efecto perlocutivo observado. Veamos los resultados de manera pormenorizada.

Objetos evocados. La interpretación de las imágenes lleva a evocar objetos. Aquí se optó por considerarlos en dos grandes categorías: *objetos nacionales*, cuando inequívocamente son símbolos de la nación política, y *objetos culturales*, cuando se refieren a objetos de carácter cotidiano y étnicamente distintivos.

Actuaciones de identificación. Los carteles incluyen elementos susceptibles de provocar identificaciones o contra-identificaciones. Se han considerado tres posibles maneras de posicionarse a este respecto: a) identificación nacional; b) rechazo de la identificación nacional; y c) identificación cultural.

Valoraciones y efecto perlocutivo de los carteles. Los carteles tienen la capacidad de hacer que el intérprete se sienta afectado por el mensaje que el cartel comunica y se posicione personalmente. Dicho de otra manera, lo que aquí vamos a presentar son datos sobre cómo el intérprete se ve impelido a tomar una actitud respecto de lo que el cartel sugiere: la nación a la que pertenece. Se han codificado cuatro tipos de efectos perlocutivos: a) celebración, b) tragedia, c) interpelación aceptada, y d) interpelación rechazada.

Para estudiar el posible efecto narrativo sobre la evocación de objetos y sobre la producción de actuaciones de identificación, de valoraciones y de efectos perlocutivos, se han comparado los resultados obtenidos por los cuatro grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 1. La tabla 2 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

		Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
		Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	

Tipo de objeto	Objeto Nacional	4.20	4.80	5.60	4.20	4.70
	Objeto Cultural	3.60	2.60	4.20	2.80	3.30
Tipo de identificación	Aceptación Id. Nacional	4.00	3.80	5.00	4.00	4.20
	Rechazo de Id. Nacional	0	1.00	0.20	0.20	0.35
	Identificación Cultural	2.80	2.60	3.80	2.40	2.90
Tipo de Valoración y efecto perlocutivo	Celebración	1.20	1.40	2.00	0.80	1.35
	Tragedia	1.80	2.00	1.80	1.60	1.80
	Interpelación aceptada	2.00	2.00	1.80	2.20	2.00
	Interpelación rechazada	0.00	0.40	0.40	0.20	0.25
N=		5	5	5	5	20

Tabla 2. Medias de tipos de objetos evocados, de actuaciones de identificación y de valoraciones y efectos perlocutivos provocados en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor por cada una de las categorías analíticas arrojó los siguientes resultados:

1) Hay diferencias intergrupo significativas para los objetos nacionales, que tienden a evocarse claramente más en el caso del orden de presentación satírico 2 ($F(3)= 4,632$; $p<.016$), cosa que también parece suceder en cierto grado con los objetos culturales, aunque no de forma tan clara ($F(3)= 2,733$; $p<.078$).

2) Hay diferencias intergrupo significativas en la ausencia del efecto de rechazo de la identificación nacional en el orden romántico ($F(3)= 4,370$; $p<.020$). Las diferencias no llegan a ser significativas en el caso de la identificación cultural, si bien la probabilidad obtenida permite interpretar que puede haber una tendencia a la significación en el orden satírico 2 ($F(3)= 2,578$; $p<.090$). Y no aparecen diferencias significativas para la identificación nacional.

3) Hay diferencias intergrupo próximas a la significación sólo para el caso del efecto de celebración ($F(3) = 2,941$; $p < .065$), que aparece con una cuantía intermedia en las series romántica y satírica, mientras se hace muy alto en el género satírico 2, y muy infrecuente en la secuencia trágica. No hay diferencias significativas para el resto de los efectos perlocutivos.

Conclusiones

Los sujetos que interpretan las cuatro series de carteles en ninguno de los casos construyen narraciones, pero sí hay diferencias en la significación que atribuyen a los carteles como consecuencia del efecto narrativo de las secuencias en las que están incluidos.

En la secuencia romántica, ninguno de los sujetos manifiesta rechazo a la identificación nacional, cosa que sí ocurre en las otras tres secuencias. Tal vez porque es una secuencia en la que los valores de la nacionalidad no se perciben en riesgo. Reúne en sí la celebración de la nación y si hay acontecimientos de tragedia institucional y económica de la nación, propone dos salidas: una, épico-romántica-comunitaria, quedarse y luchar, y otra, personal e individual, la emigración, tal como se evidencia en el enunciado del sujeto 4:

Argentino y luchador como que esta imagen siempre nos
hace seguir nos hace seguir luchando por eso argentino y
luchador como que en la historia argentina siempre hay
crisis y la vamos pasando la vamos pasando algunos se
van del país otros quedamos los que quedamos seguimos
y seguimos no sé (Secuencia 1, Cristo-Eva-piquetero, IG
5).

En la secuencia satírica 2, se evocan más objetos nacionales y culturales, se producen más actuaciones de identificación cultural y más efectos de celebración de los objetos evocados que en el resto de las secuencias. Todos esos elementos pueden hallarse en las reflexiones del sujeto 7:

Y Dios es argentino y Dios puesto con un 10 en el medio
es Maradona y es el sinónimo que se ha ganado a lo largo de
todos estos años el 10 es Dios y ehhhh y bueno yo creo
que es un escape esto me hace acordar al gol que metió con

las manos a los ingleses lo hizo con la mano yyy nadie le dijo nada si bien hay otras cosas en las que pensar tenemos problemas serios en los que pensar yo creo que es algo que podemos decir bueno está bien tenemos algo para mostrar yo creo que funciona para cada persona como ese mimo ese cariño como diciendo bueno Dios es argentino podrá pasar lo que quiera el petróleo la bolsa la soja pero Dios es argentino yo creo que es eso (Secuencia 3, fútbol, IG 6).

Se trataría de un repaso de la memoria de los objetos que funcionan como signos de la nación política y de la cultura en un intento por salvar de la disolución a los símbolos nacionales, más aún cuando, a diferencia de la serie satírica 1, en la que los nacionales son presentados como las víctimas de las malas decisiones de vaya a saber quiénes que han hundido a la nación, en la serie satírica 2 los nacionales deben reconocerse como artífices de su propia tragedia nacional.

Y finalmente, la aparición en la secuencia trágica del efecto de celebración, tal como puede apreciarse en el discurso del sujeto 1:

Yo creo que hoy en día hay un par de fósforos que no están usados porque veo una Argentina que repunta no sé si repuntó pero si que está repuntando por ahí no es mi caso porque te puedo decir que hasta mi papá está desocupado pero en general yo veo una Argentina más pacífica yyy la veo mejor (Secuencia 4, fósforos, IG 5),

que aparece en menor medida que en las otras secuencias, (en las que en general se presenta vinculado a los carteles del género de celebración de la nación), y vinculado a carteles trágicos, como el cartel en el que aparece la cajita de fósforos de la marca “Fragata” con todos los fósforos quemados.

Los estudios que hemos efectuado ponen de manifiesto que a un misma imagen, incluida en distintas secuencia narrativas, los intérpretes le atribuyen distintos significados. Y que lo hacen sin siquiera proponérselo y sin advertir que están ante una secuencia narrativa, sino debido al efecto narrativo que resulta del solo hecho de observar esa imagen en una secuencia de presentación.

Pensemos entonces en la aplicación de estudios de este tipo en el ámbito de la comunicación gráfica. Se diseñan publicidades gráficas para resaltar los valores positivos de un producto, campañas políticas para enfatizar los valores morales de un agente de la política, dispositivos gráficos para instruir o informar, pero algo falla. El producto aparece desmerecido, la figura del político suscita afectividad negativa, las instrucciones no son claras, la información se entiende mal. ¿Qué ha sucedido? Tal vez la culpa la tengan las diferentes competencias sociales, históricas y culturales o los avatares contextuales del momento en que se está interpretando el mensaje. En ocasiones esa explicación es válida, pero en otras, no lo es. ¿Qué ha sucedido para que se produzcan esas significaciones inesperadas? Pues parecería ser que esas imágenes gráficas, que habían sido diseñadas con una clara intención comunicativa, aparecen junto a una multitud de otras imágenes en la vía pública, en medios gráficos o en entornos hipertextuales, y el intérprete, que recorre con su mirada los carteles en las calles y las imágenes gráficas en las páginas, les ha atribuido significados que resultan de un efecto narrativo del que la mayor parte de las veces ni siquiera tiene noticia.

BIBLIOGRAFÍA

Anscombre, J.-C. y Ducrot, O. (1983): *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles, Mardaga.

Austin, J. (1962): *How to do things with words*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Bajtín, M. (1981): *The Dialogical Imagination. Four Essays*. Austin University of Texas Press.

Bajtín, M. (1986): *Los problemas de la poética de Dostievsky*. México, Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1929).

Bourdieu, P. (1991): *Language and symbolic power*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Davies, B. & Harré, R. (1999): "Positioning and Personhood" en

Positioning Theory. Oxford, Blackswell.

Eco, U. (1992): *Los Límites de la Interpretación*. Barcelona, Lumen.

Eco, U. y Sebeok, T. (1989): *El signo de los tres*. (Dupin, Holmes y Peirce). Madrid, Lumen.

Eemeren, F. van (2002): *Argumentation: an Overview of Theoretical Approaches and research Themes*. University of Amsterdam.

Eemeren, F. van (2003): "The development of the pragma-dialectical approach to argumentation" en *Argumentation* 17 (4): 387-403.

Fahnestock, J. y Secor, M. (1982): *A rhetoric of argument*. New York, Random House.

García Negroni, M. M. y Tordesillas, M. (2000): "Introducción" en *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad. Lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria*, 2, 14.

Joly, M. (2003): *La imagen fija*. Buenos Aires, la marca.

Lonchuk, M. y Rosa, A. (2010). *Procesos argumentativos en la interpretación de imágenes gráficas con contenidos identitarios nacionales*, (tesis de doctorado), Departamento de Psicología Básica, Universidad Autónoma de Madrid. http://digitool-uam.greendata.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=28869&custom_att_2=simple_viewer

Lonchuk, M y Rosa, A. (2011). "Voices of graphic images" en *Dialogicality in focus: Challenges to theory, Method and Application*. New York, Nova Science Publishers.

Peirce, C. S. (1933-1948): *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press.

Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos.

Pimentel, L. A. (1998): *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1989): *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI.

Salgado, J. y Gonçalves, M. (2007): “The Dialogical Self: Social, Personal, and (Un)Conscious” en *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*. New York, Cambridge University Press.

Toulmin, S. (1958): *The uses of argument*. Cambridge, Cambridge University Press.

Voloshinov, V. (1997): “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” en *Hacia una filosofía del acto ético. de los borradores y otros escritos*. Barcelona, Anthropos: 106-137.

Wertsch, J. (1991): *Voices of the Mind*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

NOTAS

¹ La exposición titulada “Dios es Argentino” fue organizada por Eric Olivares (Istituto Europeo di Design. Barcelona. España. www.iedbarcelona.es), en Julio de 2004 en Barcelona. Los curadores fueron Elenio Pico y Luciana Leveratto.
<http://www.moluanda.net/diosesargentino/>

ACONTECER DEL DOCUMENTAL ANIMADO. UN ACERCAMIENTO A PERSÉPOLIS Y VALS CON BASHIR.

Claudia López Barros

clopezbarros@hotmail.com

Proyecto de investigación: Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad (2008-2010)

Directoras: Mabel Tassara/ Mónica Kirchheimer.

Facultad de Ciencias Sociales – UBA

Palabras clave

Animación, documental, lenguajes, géneros, transposición

Resumen

Una de las condiciones del documental es su carácter testimonial, y el lenguaje del dibujo animado hasta ahora no parecía el más apropiado como para dar cuenta de este testimonio. Esto ocurre por su carácter sígnico en tanto que prevalece lo icónico, mientras que en el lenguaje cinematográfico y fotográfico nos encontramos ante signos de carácter icónico-indicial.

Analizaremos dos largometrajes animados calificados por la crítica periodística como “documentales animados”, ambos ligados a un fuerte componente autobiográfico: *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007) y *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008).

En ellos observaremos: ¿Qué características del género se mantienen y cuáles se modifican dado el cambio de soporte? ¿Qué cede y qué se permite el lenguaje de la animación atado al documental? ¿Qué escenas comunicacionales proponen? ¿Qué ocurre cuando un lenguaje asociado a la pura ficción trabaja un género de la no ficción?

* * *

Cambios en el lenguaje/cambios en el (macro)género

El lenguaje de la animación, hasta hace unos años asociado sólo al dibujo animado dirigido al público infantil ha sufrido en las últimas décadas una notable expansión de técnicas (que afectan sus capacidades expresivas), de soportes (cine, televisión, Internet), así como también ha ampliado sus públicos, dirigiéndose tanto a niños como a adolescentes y adultos¹.

El documental animado se presenta como una de estas extensiones. Este macrogénero² que presupone un registro asociado históricamente a un lenguaje icónico-indicial como el cinematográfico, que promovía/promueve un efecto de sentido de “verdad”, puede asentarse también en el lenguaje de la animación.

Una de las condiciones del documental es su carácter testimonial, y el lenguaje del dibujo animado hasta ahora no parecía el más apropiado como para dar cuenta de este testimonio. Esto ocurre por su carácter sígnico en tanto que prevalece lo icónico, mientras que en el lenguaje cinematográfico y fotográfico nos encontramos ante signos de carácter icónicos-indiciales. Es la faceta indicial aquella que certifica ese carácter testimonial: el objeto estuvo delante de la cámara, el “haber estado allí” (Barthes).

Es habitual que se recurra al lenguaje de la animación en aquellos casos en los que no se tiene la posibilidad de contar con el lenguaje fílmico, tal es el caso del primer documental animado (“El hundimiento del Lusitania”, 1918), como así también el de documentales científicos y pedagógicos que explican por ejemplo el inicio del universo, o la vida y desaparición de los dinosaurios.

De todos modos en estos casos, siendo que se trabaja con hipótesis el lenguaje de la animación acompaña e ilustra más que brindar testimonio de los hechos.

Sí, en cambio, testimonia en el caso de los documentales animados autobiográficos bélicos, como por ejemplo en *Vals con Bashir* (2008), y en *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007).

Estos “testimonios” presentan diferencias entre sí.

Por una parte tenemos que atender a las narrativas desarrolladas, así como al uso de las capacidades expresivas.

***Persépolis*: una transposición animada**

El film animado *Persépolis* es una fidelísima transposición animada de la historieta homónima. Marjane Satrapi es una dibujante Iraní autora de “*Persépolis*”, un comic autobiográfico que cuenta al mismo tiempo su vida desde niña hasta los 24 años y la historia de su país y es también, codirectora del film. Marjane, descendiente de reyes y primeros ministros, hija única de un ingeniero y una estilista burgueses que comparten inquietudes progresistas, recibe una educación occidental en un ambiente de islamismo moderado. A los diez años es testigo de uno de los momentos clave de la historia contemporánea de Irán: la revolución islámica que acabó con el reinado del sha de Persia. Junto con el triunfo de la revolución ve el extremismo Islamista, el uso obligatorio del velo, las clases separadas por sexos y la demonización del occidente. Muy joven va a vivir sola a Francia en un autoexilio voluntario donde vivirá las experiencias de la soledad y el paso a la madurez para regresar con su nueva visión occidental a vivir y estudiar artes gráficas en Irán. Finalmente terminará partiendo de su patria, sola, divorciada, en dirección a Francia. Según sus propias palabras: "quería reflejar que cuando llega una revolución, la gente es como un niño, no comprenden todo lo que pasa, se limitan a vivir el momento y seguir". El Comic *Persépolis*, dibujado en blanco y negro de dibujos planos, es una historia en la que puede notarse toques de ironía y humor que te muestra a través de la biografía de la autora fragmentos de la historia de Irán.

En *Persépolis*, se mantiene el predominio del dibujo en blanco y negro mientras que el color se usa en los momentos que indican el presente (en los que la protagonista aparece en el aeropuerto de Francia y en el taxi, camino de su nueva vida), para destacar los flashback del pasado y el hecho de que ya no está viviendo en Irán durante el final de la guerra.

Al igual que los artistas del expresionismo alemán, Satrapi se centra en la expresividad de sus dibujos, muestra la devastación bélica como telón de fondo, y también cita grandes obras del expresionismo pictórico, como *El grito* de Edvard Munch.

El grafismo del estilo de los dibujos infantiles, de carácter Naif, propone una escena de observación de los hechos a través de los ojos de una niña primero y una adolescente y joven adulta luego.

Pueden observarse líneas de trazo grueso, una perspectiva deformada, figuralmente suele dominar la hipérbole, los contrastes del blanco y negro con algunas sombras y grises, mientras que los primeros planos dominan la historia.

Se nota un carácter frontal que parece citar al lenguaje teatral.

La música instala en el relato el estilo de época y acentúa las transformaciones de la protagonista.

El relato puramente biográfico se realiza por medio de la 1ª persona y operan transformaciones mitológicas, propias de los cuentos infantiles.

Se tematiza el lugar de la mujer en la sociedad iraní, mediante los motivos de la niña curiosa, la figura del tirano, la violencia, la rebeldía juvenil, el pañuelo, el ocultamiento del cuerpo femenino.

En *Persépolis* observamos un goce de las formas y de su transformación, un texto que juega en las mutaciones de los personajes desde los cambios en sus dibujos (más del estilo de cita al género del cartoon, como por ejemplo en las escenas que recuerdan el crecimiento del cuerpo adolescente de la protagonista).

Vals con Bashir: una mixtura

En *Vals con Bashir* el director, Ari Folman, intenta descifrar los acontecimientos sucedidos en la guerra del Líbano, en la que él participó como soldado, pero de la que no tiene recuerdo, a partir de un sueño recurrente. Va buscando a antiguos compañeros en el ejército, un periodista, abogado y psicólogo, realizando entrevistas y recopilando opiniones que van dando forma a una representación de lo que ocurrió, ayudándose de flashbacks a modo de

"imágenes de archivo", lo cual corresponde al perfil de documental. Además la mayoría de los personajes son reales y prestan su voz para el film, que está rodado íntegramente en hebreo en su versión original.

La banda sonora acentúa los sentimientos evocados por el personaje.

A cargo de *Max Richter* presenta una melodía muy orquestada y clásica, con pianos y violines dando un tono melodramático, que es quebrada en situaciones narrativas clave o animando la acción con temas musicales de los 80' que transmiten un sentido diegético de contradicción a la vez que dan cuenta del estilo de época.

Los efectos sonoros son muy abundantes, especialmente durante las numerosas escenas bélicas: disparos, explosiones, sonido de carros de combate y de vehículos, helicópteros, aviones, bombardeos, ráfagas de armas automáticas, casquillos que caen al suelo, edificios que explotan.

En *Vals con Bashir* el macrogénero específicamente es trabajado desde su variante de documental autobiográfico. Es desarrollado por medio de animación en 2D, con un dibujo que cita al comic bélico, de figuración realista e imágenes surrealistas en el caso de las imágenes oníricas.

El avance del relato se propone como un entramado de pistas a revelar, se avanza a través de transformaciones gnoseológicas (Todorov) que van dando cuenta de la participación del personaje en las matanzas de Sabrá y Chatila, en el Líbano.

Figuralmente se observa el empleo de hipérboles, reiteración y metáforas.

La edición de las imágenes se asimila al encadenamiento fílmico, al igual que las tomas y travellings que el texto despliega. Encontramos homenajes cinéfilos como el de 'Apocalypse Now'. En muchas escenas se juega con la profundidad de campo desenfocando en mayor o menor medida bien los fondos o bien lo que está en primer plano según lo que se quiera destacar.

Este film apela a la entrevista, género incluido, característico del documental. Las voces de las entrevistas pertenecen a los personajes

entrevistados, lo que le imprime un carácter de autenticidad, propio del documental sólo que este efecto de sentido se hace posible en la medida en que es habilitado por el metadiscurso, es en las críticas periodísticas en las que se señala que las voces de los entrevistados son “las originales”.

En *Vals con Bashir* el tipo de animación utilizada puede llegar a percibirse como rotoscopiado, donde primero se filma en tiempo real y luego se pinta encima digitalmente (como por ejemplo en “Despertando a la Vida” y “Una Mirada a la Oscuridad”), pero en realidad es una mezcla de distintas técnicas: cuenta con una combinación de animación clásica, animación en Flash y efectos 3D.

En este caso el formato documental parece operar como un fuerte corset a los desarrollos estéticos que el lenguaje de la animación habilita: se juega en última instancia a un cierto realismo. Para ello se trabaja, por medio de distintos recursos, a un efecto documentalizante³:

- entrevistas que aportan los distintos puntos de vista;
- el uso de las voces reales de los protagonistas;
- uso de la voz en off

Lo novedoso, al interior del macrogénero, parece estar centrado en el punto de partida del texto (el sueño/pesadilla recurrente del protagonista) que lo ubica en un territorio onírico, el lenguaje de la animación permite desplegar en imágenes audiovisuales, que por convención intratextual serán trabajadas en juegos de azules y ocre, el sueño en el mismo estatuto que el resto de las acciones no oníricas.

La musicalización está trabajada al modo de los largometrajes narrativos, excepto en los dos minutos finales del film, en el que ocurre un quiebre de lenguaje: aparece el cinematográfico con sonido ambiente, sin musicalización.

Esta ruptura es la de mayor potencia en tanto efecto documentalizante: el film no es íntegramente animado; en esos dos últimos minutos aparecen imágenes cinematográficas de la matanza, incluso se muestra la imagen de una niña que

previamente se ha visualizado dibujada. Parecería que es aún necesario mostrar las imágenes cinematográficas que de algún modo certifiquen, constaten, prueben que estamos en el territorio documental, que aunque se haya manifestado por medio de la animación, estamos en un territorio de la no ficción. Todavía parece necesario apelar a la fuerza de esa indicialidad.

El film presenta distintos niveles de mixtura: por un lado a nivel narrativo mezcla la dimensión onírica con la reconstrucción de los acontecimientos sucedidos por medio de estrategias propias del documental (entrevistas a los protagonistas de los hechos, exhibición de las imágenes fílmicas de la masacre), todo tamizado por esa mirada del protagonista que transmite sus percepciones y emociones.

Por otro se observa también una convivencia de lenguajes: el de la animación y el fílmico.

El aval metadiscursivo

¿Por qué *Persépolis* y *Vals con Bashir* son documentales animados?

Una de las razones por las que ambos textos entran en esta clasificación (por el metadiscurso periodístico) parecería radicar, por una parte, en el hecho de ser autobiografías que se entrecruzan y relatan hechos históricos, en este sentido *documentan*, testimonian acontecimientos sociales desde una mirada subjetiva que se encuentra explicitada.

Pierre Lejeune en su estudio sobre las autobiografías propone la existencia de un *espacio biográfico* que involucra a diferentes géneros (biografía, autobiografía, diarios, memorias, testimonios, historias de vida). Los géneros discursivos que configuran ese *espacio biográfico* centran su atención en la singularidad de los protagonistas (el relato de sus vidas).

Una diferencia que se manifiesta en estos documentales autobiográficos animados es que la mirada que se construye sobre los hechos sociales que se

exhiben no es distante, sino que aparecen presentados desde los recuerdos, los sueños, las percepciones del protagonista principal, especialmente en *Persépolis*. En *Vals con Bashir* el acontecimiento que se busca reconstruir va avanzando por medio de distintas pistas y testimonios, y aunque se impone la subjetividad del protagonista, esta mirada finalmente busca una certificación documentada por medio de las imágenes finales que son fílmicas y funcionan como testimonio inapelable de los hechos.

Podríamos pensar que *Persépolis* se acerca más a la convención documental que se sostiene sobre una relación *epistefilica*, en la que un enunciador que sabe y posee ese conocimiento de los hechos apela a un enunciatario interesado que es capaz de procesar esa información.

Sin embargo el modo en el que el relato en primera persona es propuesto, desde la infancia de la protagonista hasta su vida de joven adulta juega con una identificación con el personaje que vá más allá excede la transmisión de un conocimiento. Se establece entonces una

relación *escopofilica* que se basa en la identificación imaginaria entre el espectador (considerado como una figura enunciativa) y los protagonistas en la diégesis.

Ambos films se inscriben al interior de un cierto discurso histórico (desde sus subjetividades) en tanto que tratan hechos históricos socialmente significativos en los que se explicita cómo esos acontecimientos signaron sus vidas.

Más allá de ciertos espacios para el humor en *Persépolis*, ambos textos proponen una escena enunciativa seria.

Vals con Bashir apela al lenguaje fílmico icónico-indicial en los últimos dos minutos del texto para “documentar” la matanza ya relatada por el lenguaje de la animación.

Persépolis, quizás por su pasado de cómic, muestra juegos del lenguajes de la animación propios del territorio ficcional, mientras que *Vals*, sólo se lo

permite en las escenas oníricas aquellas que están habilitadas para este despliegue, mientras que en el resto del film se apuesta a una animación más cinematográfica, que intenta acercarse a un efecto de sentido más ¿“realista”?

El documental animado bélico, al menos en los casos que nos ocupan, propone un modo de lectura en el que prevalece el modo ficcionalizante en tanto exhibe y evidencia su hechura de dibujo animado, a la vez que el modo documentalizante (Odin) es sostenido por los paratextos, la crítica periodística, la catalogación de la industria, y en el caso de *Vals* por los dos minutos finales que recurren a la indicialidad.

En estos casos el “haber estado allí” (Barthes) no parece instalarse desde la percepción del signo audiovisual sino que se sostiene desde el relato de la primera persona que se hace cargo de la enunciación. Ese testimonio exhibe una situación vivida, el sujeto de la enunciación aparece comprometido con los hechos, no sólo los muestra sino que esos acontecimientos son presentados desde la mirada y sentimientos evidenciados y explicitados desde esa 1ª persona. El denominado “pacto de veracidad” que consiste en una negociación de la lectura del film está mediada por el saber social acerca de la existencia de esos acontecimientos.

Para Noel Carroll la principal característica que define a un documental no es la estética del realismo en su representación de la realidad sino la etiqueta que le es asignada por la industria. Siendo que estos textos transitan su ser documental en un lenguaje que no posee un registro indicial que actúe como testimonio, esta rúbrica así como el consenso en el metadiscurso periodístico parece central.

Estos casos, por el momento, de “borde” desde el formato de documental proponen una lectura de reconstrucción de sucesos y dado el lenguaje en el que se desempeñan, el de la animación, esta reconstrucción es evidente, como si al asentarse en la animación el texto no cesara de decirnos y mostrarnos “soy una construcción”.

Por otra parte en la expansión y los cambios al interior del documental estas obras son, siguiendo a Metz, expresiones de lo dicho que extienden los límites del decir en el cine.

BIBLIOGRAFÍA

Aprea, G. (2005): "El documental audiovisual como dispositivo" en RINESI, EUDARDO (COMP.): *Política y cultura*, San Miguel, Departamento de publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Aprea, G. y De Lazzari, G.: "Documentales biográficos para televisión: su estudio a partir de los conceptos de género y estilo, publicado en www.catedras.fsoc.uba.ar/steinberg

Barthes, R. (1992), *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.

Carroll, N. (1996) "From real to reel: Entangled in Nonfiction Film" en *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kirchheimer, M. (2007) "Elementos de una historia del Dibujo Animado." en AAVV Desde la semiótica, historia/s de los medios: Ponencias del 1º Encuentro de investigaciones Buenos Aires, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; Asociación Argentina de Semiótica.

----- (2005) "El reproche de la comicidad. Lecturas sobre dibujos animados no infantiles.", en *Revista Figuraciones*, Volumen N° 3. Buenos Aires, Editorial: Asunto Impreso y IUNA. Abril.

Lyant, J.C. y Odin, R. (1984) "Film Documentaire, lecture documentarissante" en *Cinéma et Réalités*, Cierrec: Universidad de Saint-Étienne.

Metz, Christian (1975) "El decir y lo dicho en cine" en AA.VV.: *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Nichols, B. (1997) *La Representación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Ed. Paidós, Barcelona.

Schaeffer, J. M. (1993) "El archeo de la fotografía" en *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra

Todorov, T. (1996) "Los dos principios del relato", en *Los géneros del discurso*, Monteavila Editores, Venezuela.

Vallejo Vallejo, A.: “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental” Universidad Autónoma de Madrid,
http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf

NOTAS

¹ Sobre la apelación al público infantil y al adulto en los dibujos animados puede consultarse: Kirchheimer, Mónica, “El reproche de la comicidad. Lecturas sobre dos dibujos animados no infantiles”, en revista Figuraciones n°3, Buenos Aires (2005).

² Aprea (2005) define al documental en tanto dispositivo. En trabajos anteriores el autor lo ha trabajado bajo la noción de macrogénero en tanto que contiene distintos subgéneros: histórico, bélico, científico, didáctico, autobiográfico, etc.

³ Roger Odin se refiere a un “efecto documentalizante”, de la enumeración que este autor propone retenemos aquellos dos que aquí nos ocupan, el llamado “modo ficcionalizante” (cuya finalidad es la de hacer vibrar al espectador al ritmo de los acontecimientos relatados, aspecto que el autor denomina puesta en fase) y el denominado “modo documentalizante” (que está caracterizado por el hecho de que induce a que el espectador se pregunte acerca de la veracidad de los hechos mostrados).

EL CINE DE LA EXPERIENCIA DESDE LA SEMIÓTICA PEIRCEANA

Celina López Seco

celinalopezseco@hotmail.com

Proyecto de investigación: El poder de las imágenes: la especificidad de lo visual en la lucha por la imposición de sentidos

Directora: Dra. Ximena Triquell

Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba

Palabras claves

Cine – experiencia – signo – relación – amor

Resumen

El presente ensayo apunta a reflexionar sobre la adecuación de algunos postulados de la semiótica peirceana para el análisis de la categoría analítica Cine de la Experiencia. Se discutirá la noción de experiencia a través de la concepción semiótica del hombre como signo para luego articularlo con la doctrina agapástica del amor.

* * *

Al reflexionar sobre la categoría analítica *Cine de la experiencia*, como objeto de estudio de mi tesis doctoral, se me presentaban intuitivamente (y recurrentemente) tres textos de Peirce: *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades* (1868) *La esencia cristalina del hombre* (1892) y *El amor evolutivo* (1893). A través de su lectura no podía dejar de darle vueltas al motivo que me había llevado a configurar, la noción de experiencia dentro del cine y a su

vez la noción de experiencia como instancia de aprendizaje. Pero no cualquier aprendizaje. Del cine que conforma mi corpus me interesa un aprendizaje que es por sobre todas las cosas un reconocimiento de humildad.

La primera cuestión sería definir ¿qué es el cine de la experiencia? Es una modalidad que puede ser definida por la puesta en relación de tres elementos: la subjetividad del cineasta, un real o materialidad y una realidad o aproximación a este real, como construcción social.

En un principio incluimos dentro de la categoría al cine autobiográfico, el cine amateur, los diarios filmados, el cine ensayo entre otros, y decimos que estas manifestaciones poseen en común la creación de un pacto o contrato con el espectador basado en la noción de verdad como experiencia

A los fines de esta presentación sólo me centraré en uno de los cineastas que conforman mi corpus¹ Chris Marker y su película *Sans Solei* (1983) para rastrear en la particularidad de la obra que nos acerca en una primera instancia, repito, intuitiva, a algunos postulados *peirceanos*

Chris Marker, –cineasta, escritor, poeta, ensayista– desde sus inicios se dedicó a interpelar las imágenes, la realidad y un real del que ambas pudieran, de alguna manera, dar cuenta. Cuando decimos “Interpelar” nos estamos refiriendo, como señala Bellour (Bellour, 2000:56) al modo en que quien nos habla se sitúa en relación con aquello que nos muestra. Es precisamente “ese **modo**” el que se intentara describir, definir o al menos rodear, en *Sans Solei* (1983) como **modo** experimental de construir conocimiento a través del cine.

La mayoría de los estudiosos del documental han acordado en definir a *Sans Solei* como la obra paradigmática del documental ensayo. Siguiendo la categorización de Bill Nichols en torno a las modalidades representacionales del documental (Nichols, 1997: 43) nos referimos a ella como integrante de la

modalidad reflexiva en tanto cuestiona no el mundo histórico sino las representaciones o los modos en que se aborda el mundo histórico. *Sans Solei* es un filme que introduce imágenes del viaje de un cameraman, Sandor Krasna, “entre los dos polos más opuestos de la supervivencia”: África y Japón. La película adquiere forma epistolar a través de la voz en *off* de una mujer que lee las cartas enviadas por Krasna alternando la lectura con las imágenes del viaje.

A través de las cuatro refutaciones que Peirce en “*Cuestiones relativas a ciertas facultades atribuidas al hombre*” (1868:2) desarrolló con espíritu de oposición al cartesianismo, quiero abordar y articular la noción de experiencia de la cinematografía en cuestión como una experiencia exterior. Esto es:

1- “No tenemos ningún poder de introspección, sino que todo conocimiento del mundo interno se deriva de nuestro conocimiento de los hechos externos por razonamiento hipotético”.

En este sentido decimos que la experiencia propuesta en el texto fílmico analizado no es aquella que se desprende o que señala procesos introspectivos del creador², sino la experiencia del cineasta con el afuera, con el mundo externo, con una materialidad; en este caso con el viaje por los dos polos más opuestos de la supervivencia: Japón y Guinea Bissau.³ **“Mi constante ir y venir no es una búsqueda de contrastes... es un viaje a los dos polos más opuestos de la supervivencia”**

Me escribió: Siempre me he preguntado cuál es la función del recuerdo... que no es lo contrario del olvido sino su reverso. No nos acordamos... reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia. (Plano inmóvil de una mujer sentada en un ferry con la imagen del agua detrás) ¿Cómo acordarse de la sed?

En esa afirmación de la carta articulamos la primera y segunda refutación: No tenemos ningún poder de introspección/No tenemos ningún poder de intuición: **“¿Cómo acordarse de la sed?”**

2- “No tenemos ningún poder de intuición, sino que toda cognición está determinada por cogniciones previas”

No nos acordamos... reescribimos la memoria igual que reescribimos la historia.

Es en la articulación de los tres elementos que conforman el cine de la experiencia donde se da cuenta de esta segunda incapacidad al abordar la experiencia –como proceso de conocimiento– a través de la puesta en relación entre LA realidad como representación un real o materialidad (que se resiste a ser encapsulado/inmovilizado en un sentido) y la memoria del cineasta:

Me escribió desde África. Comparaba el tiempo africano con el europeo y también con el asiático. Decía que en el siglo XIX la humanidad había ajustado cuentas con el espacio y que el objetivo del siglo XX era la coexistencia de los tiempos (...) “Por cierto, ¿sabías que hay emus en la Îlle de France?

3- “No tenemos ninguna capacidad de pensar sin signos”

Por lo tanto no es hacia la individualidad o psicología autobiográfica que apuntará el análisis de la experiencia sino a su proceso como signo; es decir a la puesta en escena de la relación entre los tres elementos que conforman esta categoría: subjetividad/real/realidad:

Me escribió que el secreto japonés: “esa impresión dolorosa de las cosas” tal y como lo denominó Levi-Strauss suponía la facultad de comulgar con las cosas... de entrar en ellas, de ser ellas por un instante. Era normal que a su vez fueran como nosotros... perecederas e inmortales. Corte. Una imagen de *algún lugar* en Africa, “Me escribió: “El animismo es un concepto familiar en Africa, rara vez se aplica en Japón. ¿Cómo llamar entonces a esa difusa creencia según la cual cualquier fragmento de la creación...tiene su equivalente invisible?

4- “No tenemos ninguna concepción de lo absolutamente incognoscible”

La noción de experiencia abordada en el *cine de la experiencia* alude a un proceso cognitivo cuyo objeto es real. En el sentido que Peirce se pregunta: ¿“Qué significamos por real? Se trata de algún concepto que tenemos que haber tenido primero cuando descubrimos un irreal, una ilusión, es decir cuando nos corregimos por vez primera” (Peirce, 1868: 20)

Me escribió: después de viajar por el mundo sólo me interesa la banalidad. Durante este viaje la he acorralado con la perseverancia de un cazarrecompensas. Al alba estaremos en Tokio

En este sentido, y como eje de esta presentación, me permito ahora una doble propuesta: relacionar la noción de experiencia no sólo como un movimiento que remite al exterior del sujeto, es decir una experiencia de relación con el afuera; sino también dar un paso más: articular esta manifestación/experiencia señalada en el filme, con el texto Amor Evolutivo (1893). Allí Peirce propone que no son el azar fortuito ni la necesidad mecánica los determinantes de la evolución del hombre sino muy por el contrario es el amor, como elemento creador el que genera el progreso de la humanidad.

En un primer orden la articulación de la experiencia en el texto fílmico con las refutaciones peirceanas esta dada a través del reconocimiento del hombre de ser un signo. Por tanto, si se es un signo se asume el carácter relacional de nuestra existencia en su sentido pragmático y no idealista. En el cuarto principio de *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades* (Peirce: 1868) Peirce discute con aquellos que postulan que la realidad misma de las cosas es incognoscible, es decir, con la ramificación del idealismo, sosteniendo que “(...) Dado que la significación de una palabra es la concepción que conlleva, lo absolutamente incognizable carece de toda significación porque no se lo vincula a concepción alguna. Es por lo tanto una palabra sin sentido y, consecuentemente, sea lo que sea, lo que cualquier término significa como “lo real” es cognizable en cierto grado (...) En el párrafo siguiente continúa: “La particular cosa en sí misma no

existe como tal. Es decir, no hay cosa alguna que sea en sí misma en el sentido de no ser relativa a la mente (...) (Peirce, 1868:20) Tres párrafos después el autor se pregunta: “¿En qué consiste la realidad de la mente? Hemos visto que el contenido de la consciencia, la entera manifestación fenomenal de la mente, es un signo extraído por inferencia (...) de manera que la manifestación fenomenal de una sustancia es la sustancia, tenemos que concluir que la mente es un signo que se desarrolla de acuerdo a las leyes de la inferencia (...)” (Peirce, 1868:21)

En este sentido, si todo pensamiento es un signo “(...) es que la palabra o signo que utiliza el hombre es el hombre mismo” (Peirce, 1868:22).

Me escribió que el secreto japonés (...) suponía la facultad de comulgar con las cosas... de entrar en ellas, de ser ellas por un instante. Era normal que a su vez fueran como nosotros... perecederas e inmortales. Corte. Imagen de Africa, “Me escribió: “El animismo es un concepto familiar en Africa, rara vez se aplica en Japón. ¿Cómo llamar entonces a esa difusa creencia según la cual cualquier fragmento de la creación...tiene su equivalente invisible?”

Peirce dice que “Es difícil que el hombre entienda esto ya que persiste en identificarse con su voluntad, con su poder sobre el organismo animal, con su fuerza bruta” Y continúa “(...) el organismo es sólo un instrumento del pensamiento. Pero la identidad del hombre consiste en la consistencia de lo que hace y piensa, y consistencia es la característica intelectual de una cosa; es decir, su expresar algo” (Peirce, 1868:22)

Pero es justamente en este reconocimiento de la subjetividad como signo - y por tanto como expresión de una relación- donde radica la particularidad de *Sans Soleil*.

La subjetividad del filme se desdobra en tres ejes fácilmente identificables:

a- la mujer que lee las cartas que le envía el cameraman

b- Sandor Krasna dando cuenta de sus impresiones/reflexiones sobre el viaje y

c- quien articula las imágenes entre sí y con la voz en *off*; (es decir el montaje lateral que va del oído al ojo)

Y en la relación entre estos tres ejes del **yo que lee** aquello que le envía el **yo que vio** y que un tercero asocia: el **yo que articula** la palabra y la imagen, es que la experiencia, en tanto es “compatible”, se transforma en experiencia de conocimiento. “El hombre individual, dado que su existencia separada se manifiesta sólo por la ignorancia y el error, en la medida en que es algo aparte de su prójimo, y de lo que van a ser él y ellos, es sólo negación.” (Peirce, 1868:22)

II articulación: el amor creador

Desde aquí abordamos la relación entre la subjetividad propuesta en *Sans Solei* y la doctrina agapástica del amor.

Peirce desarrolla tres posibilidades de la evolución de las especies; por azar fortuito, por necesidad mecánica y por amor creador. La primera corresponde a la doctrina *tijástica*, la segunda al *anancasmo* y la tercera a la doctrina *agapástica*. El autor considera que las dos primeras son partes degeneradas de la doctrina agapástica. Ante la evolución por casualidad, por azar fortuito y la evolución por necesidad mecánica, es decir por la transformación interna del organismo, Peirce distingue la teoría *Lamarckiana*, por considerarla afín a su postulado sobre el amor creador como fuerza de evolución.

Peirce dice que

El movimiento del amor es circular, proyectando en uno y el mismo impulso las creaciones hacia la independencia y atrayéndolas a la armonía (...)” Un párrafo más abajo ejemplifica de la siguiente manera: “(...) Supón, por ejemplo, que tengo una idea que me interesa. Es mi creación. Es mi criatura (...) Es una pequeña persona. La quiero y moriría por perfeccionarla. No es aplicando la fría justicia al círculo de mis ideas como las haré crecer, sino queriéndolas y cuidándolas como lo haría con las flores de mi jardín. (...) Esta es la forma en la que la mente se desarrolla; y en cuanto al cosmos sólo en tanto que es mente, y por lo tanto tiene vida, es capaz de ulterior evolución. El amor, reconociendo gérmenes de amabilidad en el odio, gradualmente, lo acoge a la vida y lo hace

amable. Esta es la clase de evolución que todo estudiante de mi ensayo “La ley de la mente”, debe ver que reclama el sinequismo (Peirce, 1893:2)

La ley de la continuidad de la mente plantea que los principales factores que modifican la forma son la tensión del esfuerzo y el crecimiento extra que se da por el ejercicio, siendo el esfuerzo tendiente a un fin, aunque sea inconsciente, una actividad psíquica/mental; esto es, una ley contraria a la mecánica.

Pero lo que me importa destacar a los fines de este trabajo no es justamente el “detalle técnico elaborado” sino más bien la relación de este movimiento de la materia/mente con el aprendizaje. El autor sostiene que en esta conmoción, inclinación, movimiento (perturbador del protoplasma o sustancia primera de la mente) consiste el aprendizaje. Al describir los modos de evolución Peirce afirma que los tres están formados por los mismos elementos generales pero que es el agapismo el que los presenta de un modo más claro y dice que el buen resultado de la fuerza evolutiva se podría

Hacer pasar primero por la donación de energía espontánea por medio de los padres al descendiente y por medio de la **disposición** de este último a captar la idea general de aquellos sobre él y por tanto favorecer al propósito general. (Peirce, 1893:8)

De alguna manera las otras dos formas evolutivas están inscriptas en ésta, son formas “degeneradas” del agapismo dirá el autor. Así como la luz no puede tener un contrario, la luz existe porque hay una oscuridad que le permite iluminar, el amor debe acoger a lo que es más opuesto a él.

A modo de cierre tentativo

Me interesa por tanto detenerme en la noción de amor creador como crecimiento inevitable de la materia/mente. El desarrollo del pensamiento agapástico, dirá Peirce

Es la adopción de ciertas tendencias mentales no del todo descuidadamente, como en el caso del tijismo ni ciegamente por la mera fuerza de las circunstancias o de la lógica como en el anancasticismo, sino por “una atracción inmediata hacia la idea misma cuya naturaleza se adivina antes de que la mente la posea, por el poder de la simpatía, esto es en virtud de la continuidad de la mente. (Peirce, 1893:9)

Es así que propongo una lectura que relacione la noción de *pensamiento-signo* con la *ley de la continuidad de la mente* ya que es en la articulación entre ambos conceptos desde donde se podría (intentar) analizar el cine de la experiencia (la experiencia de la subjetividad inscripta en el texto fílmico) como una (posible) manifestación de la doctrina agapástica del amor como agente evolutivo.

Decíamos en párrafos precedentes que la experiencia a la que hacemos alusión es la experiencia sobre un real o materialidad del mundo (los viajes, el encuentro con “el otro” en el caso de Marker) que se manifiesta en el reconocimiento del hombre en tanto signo. Esto implica un reconocimiento de “lo otro” (un hombre, un objeto, la naturaleza) como parte de mi mismo: “(...) No es aplicando la fría justicia al círculo de mis ideas como las haré crecer, sino queriéndolas y cuidándolas como lo haría con las flores de mi jardín. (...) (Peirce, 1893:2). “Queriéndolas y cuidándolas, es así como las haré crecer” (las comillas son mías). Por lo tanto si el hombre es un signo y no hay nada exterior a la mente podemos afirmar que amar es (también) pensar.

La subjetividad de *San Solei* es un recorrido, una experiencia, un viaje que hizo conciente su estatuto de hombres-signo asumiendo que su existencia sólo cobraría sentido en armonía con otros signos –hombres– y con el universo. “Creo que todos los logros mayores de la mente han estado más allá de la capacidad de los individuos por sí solos” (Peirce, 1892: 14)

De este modo la interpelación a las imágenes, a la memoria del mundo como él la llama, no es desde la confrontación a “un real verdadero” o “modo eurocentrista de conocimiento” sino por el contrario, es un modo de asumir la

determinación histórica que cada cultura ejerce sobre la imagen. Pero, para entender o al menos intentar entender el modo “japonés” o el “modo africano” Chris Marker se acerca a ese otro, radicalmente diferente a sí mismo, por una *sensibilidad* y atracción *simpática* hacia lo diferente. Es decir por el movimiento del amor creador: “(...) Proyectando en uno y el mismo impulso las creaciones hacia la independencia y atrayéndolas hacia la armonía” (Peirce, 1892: 2) Y valga aquí una aclaración: lo diferente no en tanto exótico sino en tanto parte del sí mismo: “El amor no se dirige a abstracciones sino a personas” (Peirce, 1892: 2)

Me describió su reencuentro con Tokio: “como un gato que regresa a su cesta tras unas vacaciones... se pone a inspeccionar sus lugares familiares”. Corrió a ver si todo estaba en su sitio, la lechuza de Ginza, la locomotora de Shimbashi... el templo del zorro en la cima de los grandes almacenes Mitsukoshi (...) Él que no se había inmutado ante un gol de Platini... o un acierto en una apuesta triple... preguntaba apasionado el resultado de Chiyonofushi en el último torneo de sumo. Preguntaba por las últimas noticias de la familia imperial, del príncipe heredero o del gánster más viejo de Tokio que aparecía a menudo por televisión para enseñar la bondad a los niños. Todas esas simples alegrías del retorno al país... al hogar, a la casa familiar que él ignoraba... doce millones de habitantes anónimos se las podían ofrecer.

...Doce millones de personas se las podían ofrecer: el movimiento del amor se expresa en la práctica de una experiencia de alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, A. (1958) “Lettre de Sibérie” en *France-Observateur*, y *Le cinéma français de la libération á la nouvelle vague, Cahiers du Cinema.*, 1998
- Bellour, R. (2000) “El libro ida y vuelta” en *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Ed. De la Mirada, Editores Nuria Enguita Mayo, Marcelo Expósito, Esther Regueira Matriz, Valencia.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen- movimiento, estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G.(1986) *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.

Godard, J. L. “*Una Vague Novelle*”, en Historia(s) de cine, capítulo 3.b. Francia 1988-98.

Martín Gutierrez, G. (2008) *Cineastas frente al espejo*, Madrid T&B.

Nichlos, B.(1997) *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

Peirce, S. Charles (1868) Algunas consecuencias de cuatro incapacidades. Traducción castellana y notas de José Vericat (1988)

Peirce, S. Charles (1892) La esencia cristalina del hombre. Traducción castellana de Carmen Ruiz (2003)

Peirce, S. Charles (1893) Amor evolutivo. Traducción castellana de Lino Iglesias (2001)

NOTAS

¹ Los otros tres realizadores son: la japonesa Naomi Kawase, el catalán Joaquín Jordá y el israelí David Perlov

² Pensemos en algunos de los grandes cineastas de la modernidad: Bergman, Antonioni, Fellini, etc.

³ Las citas en negrita son las cartas que envió Sandor Krasna y que lee la mujer a través de la voz en *off* alternando con imágenes del viaje

ACUÑA: HUELLAS DE SU PROYECTO CREADOR

Angélica Marisa Renaut

misanthropologica@hotmail.com

Sebastián López Torres

beatleseba@hotmail.com

Proyecto de Investigación: La memoria literaria de la provincia de Misiones

Directora: Dra. Mercedes García Saraví de Miranda

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Campo intelectual, Proyecto creador, Autor, Territorio, Capital simbólico

Resumen

Juan Enrique Acuña (1915, San Ignacio-1972, Buenos Aires), periodista y escritor misionero, incursionó en sus comienzos en el verso junto a sus coetáneos Manuel Antonio Ramírez (Bs. As., 1911- Posadas, 1946) y César Felip Arbó (Posadas, 1913- Bs. As., 2002). El poemario *Triángulo* es la obra resultante de la conjunción de los artistas. La posición “vértice” de Acuña en la geometría del grupo privilegió el elemento sonoro como cimiento de su composición. La estética vanguardista que se reflejó en imágenes, en el uso de la metáfora, en la estructura de las composiciones tuvo por objeto principal representar una lírica auténticamente misionera. Las obras líricas posteriores, *La ciudad sangrante*, *El canto*, *El río* y *El cedro* de Acuña se adscriben a este propósito poético.

Este antecedente literario forjó un proyecto creador configurado dentro del campo intelectual de la provincia, el cual se vio complementado por la labor de

Acuña en el ámbito periodístico. Dicha incursión le permitió al autor desarrollar, a través del mismo testimonio en la prensa, su concepto esencial respecto del arte poético. Por este medio se perciben los aspectos immanentes y la estética creadora que, bajo los pliegues del verso, conservan críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico.

* * *

Juan Enrique Acuña (1915, San Ignacio-1972, Buenos Aires), periodista y escritor misionero, incursionó en sus comienzos en el verso junto a sus coetáneos Manuel Antonio Ramírez (Bs. As., 1911- Posadas, 1946) y César Felip Arbó (Posadas, 1913- Bs. As., 2002). El poemario *Triángulo* es la obra resultante de la conjunción de los artistas. La posición “vértice” de Acuña en la geometría del grupo privilegió el elemento sonoro como cimiento de su composición. La estética vanguardista que se reflejó en imágenes, en el uso de la metáfora, en la estructura de las composiciones tuvo por objeto principal representar una lírica auténticamente misionera. Las obras líricas posteriores, *La ciudad sangrante*, *El canto*, *El río* y *El cedro* de Acuña se adscriben a este propósito poético.

Este antecedente literario forjó un proyecto creador configurado dentro del campo intelectual de la provincia, el cual se vio complementado por la labor de Acuña en el ámbito periodístico. Dicha incursión le permitió al autor desarrollar, a través del mismo testimonio en la prensa, su concepto esencial respecto del arte poético. Por este medio se perciben los aspectos immanentes y la estética creadora que, bajo los pliegues del verso, conservan críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico.

Nuestro trabajo, como investigadores del Proyecto *La memoria Literaria de la Provincia de Misiones* (bajo la dirección de la Doctora Mercedes García Saraví),

inscripto en el campo de la Crítica Genética, tiene el objetivo de observar el entramado cultural que exhibe la situación del intelectual en función de sus condiciones y prácticas sociales, tendientes a posicionarse en el campo intelectual en el contexto del territorio. Consideramos contemplar el aporte del material paratextual (más precisamente notas y artículos periodísticos) esencial para esbozar la labor artístico-intelectual en el ámbito cultural del momento. Finalmente, intentamos apreciar de qué manera el autor propone su proyecto creador a partir del discurso poético, con sus variantes en el proceso de afianzamiento de su posición como agente de cultura.

Juan Enrique Acuña, consciente de la importancia de la función social del escritor, centra su atención en consolidar diversas acciones en el ámbito cultural. El poemario *Triángulo* representa una ruptura en el campo estético por ser considerado, en la historia de la literatura misionera, la primera obra de autores locales impresa en la ciudad. Con matices vanguardistas, y volcada a la temática local, sus tópicos abarcan desde la selva y la mujer, hasta los arquetipos humanos que habitan el territorio misionero. *Triángulo* fue el primer proyecto de creación de un grupo literario, sin precedentes en el contexto.

Abocado de manera entusiasta al desarrollo de actividades artísticas, Acuña funda la revista literaria *Misiones* en la ciudad de La Plata, adonde pretende iniciar una carrera universitaria. A partir de los años 40, su ímpetu vocacional lo sume por completo en el teatro a partir de la fundación del *Moderno Teatro de Muñecos*. Las producciones que surgen aquí, le permiten idear un lenguaje sincrético, en donde la metáfora cobra un papel resonante en la configuración de los personajes y la trama teatral. Sin embargo, el mismo Acuña testimonia en el ciclo radial *Contra el olvido*¹, dedicado íntegramente a su labor artística cómo dejó de utilizar el instrumento del verso para usar el del títere. Desde 1944 hasta 1981 estrena obras teatrales que fueron premiadas en el país y en el extranjero. Asume entre 1950 y 1952 la dirección

artística del Teatro *La Rueda*; ocupa cargos gubernamentales relevantes como director de Cultura de la provincia de Misiones, entre los años 1958 y 1959. Además, consolida en Costa Rica un acervo cultural de gran envergadura en lo que se refiere a las artes dramáticas y la sistematización del teatro de muñecos, que será años más tarde digno de reconocimiento y legitimación en nuestra provincia y el país.

En más de una ocasión Acuña se refiere a sí mismo como un *poeta del teatro*. Esta concepción, audaz en lo estético y sagaz en lo expresivo, dará lugar al refinamiento del teatro titiritero, primero en Buenos Aires y más tarde en San José de Costa Rica. En su estadía en el extranjero, la representación de numerosas obras para niños dejaba traslucir a través de la sátira social, la parodia y la metáfora una trama de ingenuidad aparente (tal es el caso de *Una carta perdida* de Ion Caragiale) crítica mordaz hacia las injusticias sociales y los regímenes autoritarios. Debido a puestas en escena de este tenor, la censura fue una constante medida que el escritor debió aprender a sortear.

No obstante, en el transcurso de estos emprendimientos Acuña no abandona la creación poética y escribe la trilogía *El canto* (entre los años 1942-1944), *El Río* (1945-1950) y *El cedro* (escrita entre los años 1950-1955 y editada póstumamente en 1987), obras que prolongan y profundizan la impronta impresa en *Triángulo*.

Estas iniciales referencias son válidas para vislumbrar la importancia de los contactos comunicativos y la participación en el entorno cultural. Forjaba así un vínculo necesario para incrementar los mecanismos de circulación y difusión de sus producciones, y la posibilidad de fraguarse un lugar en el campo intelectual. Acuña sabe que como intelectual está situado en un momento histórico, social y político dado; entiende que el reconocimiento y afianzamiento del capital simbólico tiene que considerar un juego de mediaciones; tales como presentaciones de obras, participación en concursos y programas literarios, etc. Pero además reconoce que debe estar presente en el medio periodístico, ámbito importante en la época para

quienes se dedicaban a la creación artística, en tanto servía para afianzar los contactos con los “otros”, ya sean autores del universo intelectual, público en general, periodistas, etc. Es de destacar que en el momento de publicación de *Triángulo*, circulaban en Posadas una variedad considerable de diarios y/o publicaciones periódicas².

En este sentido apelamos a los fundamentos de Bourdieu cuando pondera la complejidad del campo intelectual y el peso funcional de los agentes que lo conforman y dinamizan. Para este autor, en el campo intelectual, se instauran relaciones de competencia pero también de complementariedad funcional cuyo fin primordial es la manipulación y/o conservación del capital simbólico y cultural. En tal sentido, el quehacer escritural de Acuña se torna una construcción permanente que se inmiscuye en múltiples ámbitos del universo intelectual pues sabe que en la “praxis” radica la posibilidad de posicionarse y permanecer.

Ahora bien podemos interpretar que la vasta producción artística de Juan Enrique Acuña, en los senderos del verso y del teatro –tradicional y denominado *Titiritero*–, ha moldeado una concepción muy peculiar respecto a la estética que predomina en la creación. Así, el mensaje en las obras es el laborioso testimonio de una visión intrínseca del arte: la lírica como componente esencial de la trama.

El arte y el discurso acuñaiano nunca se hallan disociados de un conjunto retórico, en el que se perciben los procedimientos, la destreza y la originalidad para hacer de la palabra un vehículo genuino. A este respecto, la noción de *autor* promulgada por Michel Foucault, es un cimiento irrevocable que permite comprender ese momento de individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de la creación literaria. Así, en las obras de Acuña la escritura adquiere el sentido de una práctica intelectual, y no de un mero resultado estilístico; evidencia de una conciencia autoral en la que el individuo asume el papel de creador. El sentido foucaultiano de lo *ético* es admisible en la escritura de Juan E. Acuña, pues, inmanentemente deja

vislumbrar un principio o *regla* en su práctica escritural: el lirismo, marca particular y perceptible en sus diversas producciones indistintamente del género al que adscriban.

En el albor de su creación poética, Acuña atisba un elemento trascendental para su producción futura: el sonido. En el programa radial *Contra el olvido*, se recupera la visión lírica del poeta quien expresa:

El lirismo, la poesía son para mí espacios sonoros...La línea del verso es una suma de sonidos que se repiten (línea horizontal), en conjunción con la primera línea vertical que puede ser la rima o una línea al inicio del verso...Líneas horizontales, verticales, transversales en un eco de sonido que se amplía en el poema. (Cinta de audio)

Esta revelación estilística se encuentra intensamente plasmada en sus tres obras poéticas esenciales: *El canto*, *El río* y *El Cedro*.

Es perceptible una simbiosis entre sonido e imagen en los versos de las obras mencionadas. En efecto, esta conjugación forja sólidamente una estética que a través de los años, de las incursiones periodísticas del autor, puede concebirse con estas palabras del mismo Acuña: “En las obras para muñecos que escribo, estoy haciendo poesía” (audio ciclo radial *Contra el olvido*). Vista así la configuración artística del autor, es oportuna la noción de *pliegue* de Michel Serres: “El pliegue al implicar el volumen comienza a construir el lugar; su plegadura acabará llenando el espacio”; dicha concepción permite pensar la lírica de Acuña, su inmanencia, como un espacio de retroalimentación, donde los lugares creados por las palabras hallan sentidos imbricados en la sustancia del sonido.

En tal sentido, la indagación en las diversas producciones de Juan E. Acuña, hace vislumbrar la materia poética en su consubstancialidad y la plena conciencia autoral en el proceso de creación. Dado este carácter, es susceptible la preservación y, aun más, el impulso del pensamiento a otras esferas como el teatro o inclusive el

lenguaje periodístico, afín al entorno cultural y social en el que se asienta y que le permite confirmar -y afirmar- su posición como intelectual.

En Acuña, como en la poesía misma, las palabras no son más que el eco del pensar, del imaginar, dimensiones que por otras vías sencillamente el *sentido* se tornaría una fruslería, sin más que la corporeidad del elemento identificado como *palabra*. El poeta misionero no sólo cantó, ilustró y ritmó sus propias palabras, también, en buena hora, les construyó su propio ego: el *sentido* omnipotente de la traslación.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Juan Enrique (1987). *Poemas 1942-1955*. Posadas, Casa Echenique.

ACUÑA, Juan Enrique; FELIP ARBÓ, César; RAMÍREZ, Manuel Antonio. (1936): *Triángulo*. Posadas. ed. El Deber.

BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*. Bs. As. Folios. s/d

BOURDIEU, Pierre (2003): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires. Editorial Quadrata.

Cintas de audio Ciclo radial *Contra el olvido*. Producción: María Irene Cardozo-
Conducción: Víctor Manuel Gutiérrez. LT17, Posadas, Misiones, 1992.

Corpus de notas periodísticas sobre vida y obra de Juan E. Acuña.

Enciclopedia de Misiones (2000) Posadas. Editorial Universitaria. Soporte digital.

FOUCAULT, Michel (1990): *¿Qué es un autor?* México. Universidad Autónoma de Tlaxcala 2ª edición.

KAUL GRÜNWALD, Guillermo (1995): *Historia de la Literatura de Misiones* (1615-1965). Posadas. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones,

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1989): *El lenguaje periodístico*. Madrid. Editorial Paraninfo S. A

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

SERRES, Michel (1995): *Atlas*. Colección Teorema. Ed. Cátedra.

WILLIAMS Raymond (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*.
Barcelona, Paidós

NOTAS

¹ Producido por María Irene Cardozo y conducido por Víctor Manuel Gutiérrez. Radio LT17, Posadas, año 1992. (Cabe destacar que este material, en soporte de cintas, ha sido gentilmente cedido, a modo de préstamo, por las herederas del escritor Juan E. Acuña; sin dichas grabaciones hubiera resultado infructuoso el acercamiento y la indagación testimonial en lo concerniente a la visión del arte en voz del propio Juan E. Acuña, asimismo el aporte durante el ciclo radial de artistas y compañeros de trabajo en la larga trayectoria del susodicho).

² En una serie de correspondencias que Manuel Antonio Ramírez dedica a Lucas Braulio Areco, se hace referencia a publicaciones de interés general que circulaban en el momento entre las que destacan: El Imparcial, El Territorio, Noticias, La Mañana, Actualidades y Metrópoli.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

**LA VULNERABILIDAD SOCIOECONÓMICA Y SEMIÓTICA DEL
PEQUEÑO Y MEDIANO PRODUCTOR RURAL EN EL NEA.
INTRODUCCIÓN AL DISEÑO DEL PROYECTO.**

Marta Susana López

martasulopez@gmail.com

Proyecto de investigación: La vulnerabilidad socioeconómica y semiótica del pequeño y mediano productor rural en el NEA

Directora: Mgter. Marta Susana López

UNNE

Palabras clave

Vulnerabilidad –productores pequeños y medianos – discurso – semiosis – cadena de valor semioeconómico.

Resumen

El problema que abordamos es el de la vulnerabilidad semiótica del pequeño y mediano productor rural en su estrecha relación con su vulnerabilidad socio-económica. Nuestra hipótesis consiste en que su capacidad de hacerse visibles y audibles, esto es, su poder de semiosis, está íntimamente vinculado con su situación socio-económica y que, en consecuencia, constituye una de las dimensiones de su vulnerabilidad general. Nuestro objetivo consiste en determinar cómo se construye discursivamente esta vulnerabilidad por parte de los mismos protagonistas y de otros actores sociales. La metodología utilizada es la del análisis semiótico del discurso.

* * *

Es necesario aclarar que los contenidos de este proyecto también forman parte del presentado ante la Agencia Nacional de Promoción Científica, Tecnológica y de Innovación, en convenio con la UNNE (PICTO 2007), titulado “*El nordeste argentino como escenario de vulnerabilidad socioambiental*”, dirigido por Ana María Foschiatti, directora del Instituto de Geografía de la UNNE. Esta investigación constituye así un subproyecto del PICTO mencionado, dirigido por Marta Susana López, miembro del Grupo Responsable. Se trata así de un emprendimiento interdisciplinario que pone en contacto epistemológica y metodológicamente la geografía, la semiótica, la lingüística, la economía, la sociología y la antropología. Y desde el punto de vista institucional, implica un trabajo saludable de intercambio interdisciplinar entre integrantes de dos Institutos de la Facultad de Humanidades de la UNNE: el de Geografía y el de Letras.

Objetivos, preguntas e hipótesis.

Dos de los principales objetivos de este proyecto son determinar cómo se construye discursivamente la *vulnerabilidad* del pequeño y mediano productor rural y cómo se conforma su *identidad* misma en tanto factor relacionado con su vulnerabilidad. Este último concepto, que no es sinónimo de pobreza, aunque la incluya, abarca la diversidad de “*situaciones intermedias*” y el proceso por el cual se está en riesgo.

Desde el enfoque *semiótico* adoptado para este tema, la pregunta que nos hacemos es *¿Cuáles son los significados que definen la vulnerabilidad social, económica y semiótica del pequeño y mediano productor rural del NEA en la tendencia hacia una agricultura sin agricultores?* Ellos no sólo comprenden la acción y el discurso de los pequeños y medianos productores, sino también los efectos que sobre su mundo vital y económico producen la acción y el discurso de los grandes grupos económicos vinculados actualmente a la actividad agrícola.

De modo que, a la hora de enunciar nuestras hipótesis, diríamos que:

1. La vulnerabilidad contiene una *dimensión semiótica*, además de las dimensiones estudiadas por otras disciplinas.
2. El grado de vulnerabilidad de un grupo social es inversamente proporcional al grado de poder de *semiosis* que posea. Y –por el contrario– proporcional al poder de los grupos a los que se oponga.
3. Tal oposición puede ser enfocada *horizontal* como *verticalmente*:
 - Llamamos oposición *horizontal* a la relación entre un grupo (p.ej. PMP, Pequeños y Medianos Productores) y otros grupos de producción primaria, como pueden serlo el de los grandes productores, el de los latifundistas y el de los *pooles* de siembra. La pertinencia de estas oposiciones surge, por lo tanto, de los rasgos diferenciadores *basados en el poder socioeconómico*.
 - Llamamos oposición *vertical* a la relación entre el grupo de los PMP (producción primaria) y otros grupos pertenecientes a la misma *cadena de valor* (p.ej., en el caso del algodón: productores primarios, desmotadores, acopiadores, industriales textiles, distribuidores, consignatarios y exportadores, proveedores de insumos, comerciantes, etc.). En este sentido, llamaremos *cadena semio-económica* a la cadena de producción considerada como un sistema de valores no sólo económicos, sino también semióticos (López M.S., 2009). Los rasgos pertinentes que provocan las oposiciones provienen de las *distintas etapas de producción*, desde el producto primario hasta el producto listo para consumir.
4. Esta dimensión semiótica puede ser evaluada mediante *el análisis lingüístico-semiótico* de un corpus de textos: los propios del grupo estudiado (PMP); los de los otros grupos mencionados y otros discursos de la sociedad civil: políticos, económicos, jurídicos, etc..

El método

De acuerdo con Magariños, J. (1996), el análisis de los textos ha contemplado las operaciones que se enumeran a continuación:

1. La detección *acrónica* (esto es, sin consideración del tiempo) de *marcas* en cada uno de los textos. Entendemos como *marcas*, las huellas de la subjetividad (siempre ideológica) del emisor (individual, colectivo o institucional) que todo texto permite entrever.
2. La comparación *sincrónica* entre marcas de textos producidos aproximadamente en el mismo momento o época, de la cual surgen las diferencias *semánticas* entre discursos generados por distintas posiciones ideológicas;
3. La confrontación *diacrónica* entre marcas textuales (ya comparadas sincrónicamente), situadas en momentos históricamente diferentes. Se trata aquí de operaciones de *transformación* de la semiosis.

El corpus.

Nuestro corpus, como ya adelantáramos, es el resultado de conjeturas acerca de la eficacia de determinados discursos para producir interpretaciones o representaciones del fenómeno rural que pretendemos explicar. Dejamos puntualizado que lo que llamamos texto o discurso semiótico, abarca también las *acciones o hechos culturales (como los económicos)*, es decir, la semiosis *indicial* o del *comportamiento*. También incluimos la posibilidad de textos como *productos de entrevistas*, particularmente a los productores y, además, su discurso expresado por medio de la *protesta* (por ejemplo, el corte de rutas). De esta manera, estamos poniendo en cuestión -como investigadores interesados en *el problema de la agricultura como actividad social* - la significación actual que percibimos (incluso la académica y la científica) acerca del fenómeno. Para este trabajo, hemos enfatizado en los discursos que se produjeran durante el conflicto del campo, en 2008.

El marco teórico

Nos apoyamos en el conocido principio -sustentado por diversas teorías semióticas- que afirma que *no existe fenómeno social sin una dimensión semiótica, así como no existe fenómeno semiótico que no sea al mismo tiempo social*. Ahora bien, respecto del *fenómeno particular de la vulnerabilidad de los pequeños y medianos productores rurales*, adoptamos las siguientes orientaciones teóricas:

En primer lugar, la incorporación de la *dimensión ética* al pensamiento económico, específicamente a través de la noción de *desarrollo humano*, en el sentido de Amartya Sen (2000; 2007). Un paso más allá lo da el aporte de la *economía socioecológica*, en tanto transdisciplina que reconoce límites ecológicos al crecimiento económico en el estudio del problema de la *sustentabilidad*. Esta transdisciplina se nutre de “una axiología que estimula la solidaridad, la equidad, la paz, la diversidad, y la aceptación del otro como legítimo conviviente.” (Quiroga Martínez 2003; 246). La adopción de esta perspectiva económica, tanto como la del mismo enfoque semiótico enunciados más arriba implican necesariamente también la adhesión al pensamiento *sistémico, complejo y crítico* para encarar los objetos de la investigación social (en general) y la problemática rural (en particular).

Como consecuencia, concebimos la noción de *cadena de valor semio-económico* como un sistema de valores económicos que se corresponden respectivamente con valores semióticos (López 2009). Uno de nuestros supuestos centrales es que la semiotización exacerbada de la mercancía como último eslabón de la *cadena de producción* (mediante la *marca*, la *publicidad*, etc.), es sólo posible mediante la correlativa des-semiotización de los primeros eslabones, los que corresponden al trabajo material. Desde otro ángulo, el incremento de valor económico de consumo es simultáneo y paralelo a la des-valorización económica de la producción primaria del trabajo. De esta manera, sería dable considerar la *cadena de valor* como un sistema semiótico de oposiciones negativas en el cual cada elemento (eslabón) vale lo que no valen los otros. En el actual capitalismo, el

mayor *valor semio-económico* se habría desplazado entonces desde el trabajo en la producción material primaria hacia las últimas etapas de la cadena, caracterizadas por el *consumo simbólico*. La des-semiotización y des-valorización del trabajo primario -en general ubicadas en el ámbito del “tercer mundo”- se hace notar en su construcción discursiva a través del *silencio* y de la *negación de la identidad* del sujeto productor, quien a menudo apela a expresarse corporal e *indicialmente* en su marginalización, exclusión y pobreza por medio de diversos tipos de protestas. Cuando el carácter sistémico de la cadena no se advierte y se ignoran (o pretenden ignorarse) que sus eslabones están ineludiblemente relacionados, se produce el desequilibrio en lo que denominamos *valor semio-económico*. Entonces es cuando parece comprobarse el conocido principio de que “la fuerza de una cadena está representada por la fuerza que posee su eslabón más débil”.

Respecto de la *producción primaria rural como hecho social*, si bien nuestra búsqueda no se ha agotado, percibimos que la bibliografía existente tiende a priorizar el estudio del *producto* en desmedro de la atención prestada al *productor* como sujeto social y simbólico, como actor dotado de identidad y de representaciones propias. De ahí es que pensamos que nuestro trabajo pueda significar un aporte (no existente hasta el momento, según creemos) a la *explicación de este fenómeno social desde la perspectiva teórica y metodológica semiótica*.

Respecto de las teorías y paradigmas relacionados con el método elegido y a los fundamentos de la elección del análisis del discurso, en relación con el problema, recordemos que Eliseo Verón (1987;125) afirmaba que

(...) Las ciencias sociales suponen, en general, que los diversos fenómenos que ellas estudian son significantes, pero sin interrogarse acerca del problema específico de los *modos de comportamiento* del sentido. (...) Un economista puede analizar las modalidades de los intercambios en una sociedad dada, las formas de organización de las relaciones de producción o el funcionamiento del mercado: verá en todo ello la acción de las leyes económicas (...) pero el problema de especificidad de la

semiosis en el nivel de la organización económica de una sociedad no es un problema económico.

Sobre este punto en particular deseamos detenernos para llamar la atención acerca de un fenómeno económico ya analizado en López M.S. (2002): así como observamos en nuestra realidad cotidiana la penetración de la lógica del sistema económico en el mundo de la vida y en el mismo sistema administrativo político, del mismo modo advertimos -al interior mismo del subsistema económico- la supremacía de los problemas financiero-especulativos por sobre los que interesan a la *economía real*. Ese sector de la economía -que presenta indudables características de virtualidad, de juego de azar, de "casino"- funciona evidentemente movido por impulsos semióticos indiciales o simbólicos (Peirce 1987) a los que responden -con sensibilidad exacerbada- los llamados "mercados". Se trata de un sector de la realidad que indudablemente influye de manera decisiva en la economía de los países y de las regiones, pero que no responde a la lógica de las "leyes económicas" que pretende hallar la economía científica, sino más bien a la *irracionalidad* de productos e interpretaciones discursivos, en el marco siempre de profundas y ocultas luchas de poder. Creemos entonces que estamos aquí frente a un fenómeno social cuya dimensión semiótica está -diríamos - casi patológicamente sobredimensionada en los discursos sociales actuales, en desmedro de la tematización de los verdaderos problemas de la producción y distribución de la riqueza en relación con las necesidades del hombre. Se hace patente así la "construcción de lo real" por parte de los discursos (indiciarios o simbólicos). Creemos que estas circunstancias que atañen al discurso de la economía (o si se quiere, a la *economía discursiva*) fundamentan sólidamente nuestra elección metodológica. Hasta 2008, durante el cual se desencadenó el conflicto del campo, y estando ya en curso nuestra investigación, la semiosis de la actividad rural, perteneciente a la economía real, estaba siendo ignorada y silenciada por el discurso sobre la macroeconomía global, la cual

acaparaba la atención -desde hacía mucho tiempo- de los actores sociales que toman las decisiones políticas y económicas.

Resultados

Como síntesis de algunos resultados de nuestra investigación, digamos que, a partir de los sucesos de 2008, se constataron los siguientes fenómenos: el desconocimiento de la sistematicidad compleja del mundo rural; la ausencia de solidaridad en la cadena de valor y la recuperación de “lo político” por parte del sujeto agrario.

1. Desconocimiento de la sistematicidad compleja del mundo rural.

De acuerdo con las hipótesis planteadas, se ha comprobado en el ámbito rural identidades diversas como consecuencia de las múltiples diferencias económicas, financieras, territoriales, geográficas y productivas, según las distintas actividades. Sin embargo, en la red discursiva que se creara a raíz del conflicto 2008, ciertos tipos de discurso parecieron ignorarlas. Comenzó haciéndolo el mismo Poder Ejecutivo a través de un texto con forma de resolución ministerial, la ya emblemática Resolución 125, que aumentaba en forma uniforme la alícuota de las retenciones a ciertos productos agrícolas, es decir, desconociendo totalmente las diferentes capacidades tributarias de los productores rurales. La reacción de los destinatarios afectados provocada por la mencionada resolución, se expresó mediante discursos verbales que no recibieron respuesta oficial hasta que, transcurrido el tiempo, recurrieron al discurso indicial (pero al mismo tiempo simbólico) del corte de rutas. A partir de esta peculiar semiosis, se generaron diversas formaciones discursivas. Una de las más poderosas en términos pragmáticos fue la correspondiente a la esfera oficialista, en particular, la presidencial. A modo de ejemplo, en el primero de los discursos de la Presidenta, del veinticinco de marzo (más de diez días después del comienzo de las manifestaciones ruralistas) encontramos claras marcas de indistinción y de ausencia de percepción de las diferencias e identidades de los sujetos del campo. Se trata de enunciados que unilateralizan la identidad de los sujetos rurales

identificándolos con el poder económico, sin atisbos de percibir a los menos poderosos, a los más débiles y vulnerables, *desconfirmando* categóricamente así, en el sentido de Watzlawick (1989), su existencia y su presencia como individuos. Se recurre, además, al *insulto* y a la *descalificación* a través del uso de *la historia como estrategia argumentativa*, construyendo asociaciones y analogías, como cuando se habla de “golpismo” o de “actitud destituyente”. Estas analogías con tragedias de la historia constituyen a menudo un recurso para instalar el *miedo* como estrategia pragmática de convencimiento, en el marco permanente de una argumentación de tipo confrontativo.

Posteriormente, el gobierno advierte el error y el discurso se va transformando. Un diario de tendencia oficialista, Página 12, se preocupa por construir las distinciones que parecían no haber sido advertidas por el mismo gobierno al que el diario apoyaba. Mientras que, por el contrario, La Nación, como diario opositor, hace uso de tal indistinción para fundamentar su propia posición, *victimizando* así no sólo a los más vulnerables, sino también a los más poderosos. En consecuencia, se producen dos tipos de *generalizaciones* indebidas, a modo de estrategias argumentativas: las que identifican discursivamente al “campo” con los empresarios rurales más fuertes y beneficiados –por una parte- y las que identifican al “campo” como un sector victimizado que “sufre” permanentemente las decisiones gubernamentales.

2. La ausencia de solidaridad en la cadena de valor.

Aquí deseamos resaltar el *silencio significativo* de los eslabones últimos de las cadenas agroindustriales advertido durante el conflicto. En nuestra búsqueda, no encontramos hasta ahora manifestaciones explícitas de solidaridad. Este silencio discursivo colabora, sin duda, en la negación de la identidad de los pequeños y medianos productores y en el aumento de su vulnerabilidad, así como en la debilidad de toda la cadena, aunque no se tenga conciencia de ello. Debilidad que, sin duda, puede tornarla insostenible en el tiempo. Sin embargo, algunos de los grandes eslabones finales se han preocupado sobremanera -y lo siguen haciendo- por la comunicación institucional externa y por llevar a cabo

acciones de “lobby”, como las que se proponen sutilmente en el sitio web de uno de ellos¹, en el marco de un programa llamado “Defensa, posicionamiento y desarrollo de la agroindustria textil argentina”. No obstante la expresión de deseos de involucrar a toda la cadena de valor, no se mencionaban en absoluto los problemas específicos de los productores primarios, pero sí, los perjuicios que le acarrearán a la industria textil las importaciones de prendas de algodón de Brasil, mientras que se silenciaba la cuestión de las importaciones de algodón como materia prima, uno de los problemas esenciales de los productores primarios. En el mismo informe, se mencionan de manera sutil, los propósitos comunicativos mediáticos y de cabildeos políticos de la Fundación, cuando se refiere a aspectos metodológicos.

3. Recuperación de “lo político” por parte del sujeto agrario.

En este párrafo, deseamos referirnos al hombre de campo como actor social en relación con su poder y su capacidad de semiosis. Para ello nos ha parecido adecuado partir de ciertos principios propuestos por Hannah Arendt (1998) respecto de su modo de concebir la “condición humana”. Para esta filósofa, *lo humano* está ligado al *sentido* que pueda otorgarle el sujeto al mundo y a sus propias acciones y saberes. Pero a su vez, este sentido existe en la medida en que el sujeto pueda enunciarlo. Esto es, la vida social de los hombres como seres políticos, es decir, los que actúan en el mundo, sólo captan su significado porque se hablan entre ellos e interactúan, percibiéndose recíprocamente, unos a otros. Dice Arendt “... una vida sin acción ni discurso (...) está literalmente muerta para el mundo; ha dejado de ser una vida humana porque ya no la viven los hombres” (Arendt 1998;201). Es decir, el único modo de pertenecer al ámbito del ser humano es mediante la palabra y la acción. De acuerdo con esta autora, actuar -en su sentido más general- significa tomar una iniciativa, comenzar (como indica la palabra griega *archein*, “comenzar”, “conducir” y finalmente “gobernar”), poner algo en movimiento (que es el significado original del *agere* latino). Comienzo de *alguien*, no de *algo*. “El principio de la libertad - dice Arendt- se creó al crearse al hombre, no antes.” (201). Y agrega: “Mediante la acción y el discurso, los

hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano, (...).” (Arendt; 203). Por el contrario, cuando no se dan la acción y el discurso, la ausencia de semiosis comunicativa invade el mundo de la vida, pasa a formar parte de la manipulación del poder mal entendido, acrecentando el individualismo, la fragmentación social, la incredulidad, la desesperanza y la perplejidad de hombres aislados y desconocidos unos de otros. “Los sujetos –afirma Claudia Korol (2007) se vulnerabilizan, las identidades se diluyen, las solidaridades se desvanecen”.

De todo lo dicho se deduce entonces la necesidad de la conformación de “sujetos colectivos” con capacidad de semiosis para lograr un mundo socioeconómico en que se respeten identidades y diferencias, en el que se admita la variedad de discursos dialógicos, y se rompa con el pensamiento unidimensional.

Precisamente, este movimiento es el que re-comenzaron los sujetos rurales a partir del conflicto, según sus propio discurso. Ante los hechos acaecidos, fue necesario pronunciar palabras como las que siguen, reproducidas en los boletines de la Federación Agraria Argentina, en el día del agricultor, para afirmar su identidad:

Ser agricultor no es sólo un modo de producir, es un modo de vivir. Es la cultura heredada y elegida. Son las raíces y el orgullo construido a través de generaciones. Son las costumbres y los valores de nuestros antepasados que se proyectan hacia el futuro”. (FAA, 8 de septiembre de 2008).

En el Informe Semanal N° 320, agosto de 2008 de la FAA, refiriéndose a la inauguración de una serie de nuevas filiales de esta organización gremial, se alude a la toma de conciencia por parte de todos los agricultores de la necesidad de unirse para la defensa de sus intereses y para detener su exclusión.

Según Sara, ‘este paro sirvió para que la gente se dé cuenta de que vale la pena estar unidos y organizados, para afrontar las dificultades que se presentan’. El alto nivel de acatamiento de la medida de fuerza, la improvisación de organizaciones de autoconvocados, dejaron a la vista las falencias institucionales

que se generaron, por el desconocimiento del sector sobre las ventajas de la representación.

Por su parte, Carlos Zbrun, tesorero de la filial Roca, añadió que

Lamentablemente, tuvimos que llegar a una crisis como esta para darnos cuenta que nosotros necesitábamos y teníamos un rol dentro de la sociedad y yo creo que la base por la que se llegó a formar esta filial fue la necesidad de estar agrupados y los productores agropecuarios tenemos que estarlo, si vamos solos a hablar o a pedir, no nos escuchan.

Se hace evidente en estas palabras la toma de conciencia de los hombres de campo en lo que se refiere a la necesidad imperiosa de la asociatividad y de la comunicación. Lo mismo puede afirmarse respecto al Movimiento de los Productores Autoconvocados, que comenzó siendo puñados de productores, chacareros sobre todo, en estado de alerta y movilización al lado de las rutas y en asambleas espontáneamente conformadas durante el tiempo de máxima exacerbación de la reacción agraria en el 2008, a constituirse en grupos cada vez más numerosos y muy bien organizados, que no sólo llevan a cabo reuniones periódicas para tratar temas de diversa índole ligados al sector, sino que han conformado una estructura jerárquica y representativa que va de lo local, a lo provincial y nacional, pretendiendo con esto diferenciarse también de las entidades que tradicionalmente nuclearon a productores agropecuarios. Esto es, la de adoptar un rol político a través de la acción y el discurso, tal como lo proponen Hanna Arendt y Claudia Korol. Las citas escritas más arriba se refieren específicamente a un protagonismo político, pero al mismo tiempo sectorial, vinculado al trabajo y a lo económico. Consideramos también que se trata de crisis individuales y sociales en sentido antropológico.

Como conclusión de lo apenas esbozado en este espacio, podemos afirmar que, durante este conflicto, se ha pasado por tres estadios discursivos:

1. “El campo” como entidad ignorada, indiferenciada, debido al desconocimiento de su sistémica complejidad y la consiguiente naturalización de la ausencia de esa cualidad, por parte de la sociedad, de los medios y del Estado.
2. El conocimiento progresivo de diferencias e identidades en esto que se ha dado en llamar “campo”.
3. Como resultado de una especie de “bucle hegeliano”, el “campo” se ha transformado en una “totalidad”, es decir, en “el interior” del país, extendiéndose política y territorialmente a toda la Argentina, incluso la Capital. El Estado, la sociedad (en particular, la urbana), los medios, advirtieron su presencia y con ella, se recobró en parte el ideal del federalismo que había sido olvidado. El Parlamento se rehizo institucionalmente y recommenzó sus funciones, al mismo tiempo que el mismo sujeto rural asumía su rol político, es decir, su “condición humana”.

Teniendo en cuenta que el grado de *vulnerabilidad* comprende no sólo la debilidades, sino también la capacidad de los sujetos para hacer frente a las dificultades naturales, socioeconómicas y semióticas, y como consecuencia de lo dicho en el párrafo anterior, consideramos que, aun cuando sus problemas sectoriales no estén resueltos, su vulnerabilidad semiótica ha disminuido, en la medida en que *los pequeños y medianos productores han ingresado a “lo político” mediante la acción y el discurso.*

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Paidós. Barcelona.

López, M.S. (2002). “Discurso económico y opinión pública”. En *BITÁCORA*. Revista de la Facultad de Lenguas. Lingüística Aplicada. Año V – Nº 9 – Otoño 2002.

López, M.S. (2009) Capítulo 6. “Cadena de valor como cadena semiótica” (pgs.112-128). En *De la mercancía al signo mercancía. El capitalismo, en la era del hiperconsumismo y del desquiciamiento financiero*. Coord.: Antonio Caro Almela. Editor: Universidad Complutense de Madrid. UCM – Editorial Complutense – Ebook – Madrid, libro electrónico –Enlace: <http://www.ucm.es/BUCM/ecsa/36254.php?id=356>.

López, M.S. (En prensa) “La dimensión semiótica de los hechos económicos”. En *De Signis – Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica*. Coord. Antonio Caro Almela. Publicación anunciada en el X Congreso Mundial de Semiótica de La Coruña (España).

Magariños de Morentin, J. (1996) *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. EDICIAL Buenos Aires.

Magariños de Morentin, J. (2008). *La semiótica de los bordes*. Comunicarte. Córdoba.

Peirce, Ch. (1987). *Obra lógico semiótica*. Taurus. Madrid.

Quiroga Martínez, R. (2003) *Naturaleza, culturas y necesidades humanas*. Universidad Bolivariana de Chile y Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA). Santiago de Chile.

Sen, Amartya. (2000). “Qué impacto puede tener la ética”. Reunión Internacional sobre “Ética y Desarrollo” del BID. www.iadb.org/etica. www.scribd.com/doc/15470984/Que-impacto-puede-tener-la-Etica

Sen, Amartya. (2007). *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Katz. Buenos Aires.

Verón, E. (1987). *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires.

Watzlawick, P. et al. (1989). *Teoría de la comunicación humana*. Herder. Barcelona.

NOTAS

¹ www.fundacionprotejer.org

#

LA FOTOGRAFÍA COMO ÍCONO, ÍNDICE Y SÍMBOLO ALGUNAS REPRESENTACIONES SOBRE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN LA FOTOGRAFÍA DE MARCOS LÓPEZ

Lic. Verónica López

veronica_lomar@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Imágenes de lo Real: Los Discursos Fotográficos y Audiovisuales como soportes de Representaciones Sociales

Directora: Ximena Triquell

Co-Director: Santiago Ruiz

FFyH - UNC

Palabras clave

Fotografía – discurso- representaciones -década del noventa- fotografía artística- fotoperiodismo- fotografía informativa

Resumen

La investigación general que enmarca esta presentación parte de la preocupación acerca de las condiciones bajo las cuales ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas. Dentro de este planteo general nos interesa, en este caso, la instancia de recepción (reconocimiento) de los discursos visuales y más específicamente ciertos mecanismos particulares que hacen a las posibilidades semióticas de las imágenes para imponer sentidos.

A partir de los años 60, la fotografía se asume como un objeto de estudio desde el cual reflexionar sobre las representaciones construídas y sus relaciones con la cultura, la sociedad, la política, el poder e incluso la ideología. De esta manera, intentamos abordar la fotografía en términos de discurso, como un espacio textual poblado no sólo de significados referenciales –la fotografía como mero ícono– sino también representacionales –esto es indiciales y simbólicos–.

#

Desde esta perspectiva, el presente proyecto propone analizar las diferentes representaciones de la Argentina de los noventa, como construcción discursiva, expuestas en un corpus constituido por fotografías pertenecientes a diversos ámbitos de producción, circulación y recepción: la fotografía artística, el fotoperiodismo y la foto informativa o turística.

* * *

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se intenta abordar la fotografía dentro de la clasificación de signo hecha por Charles Sanders Peirce. La importancia de esta clasificación tiene que ver con una nueva perspectiva que se abre a partir de entender ternariamente el pensamiento. Si bien la teoría de los signos de Peirce estuvo subsumida por la tradición francesa hasta su revalorización en los 60 hoy sigue permitiendo abordar distintos soportes de discursos que circulan, entre ellos la fotografía. En atención a esta última, tanto si su fin es testimonial, familiar o artístico la propia definición de signo nos ofrece la posibilidad de analizarla no sólo en su aspecto indicial sino como símbolo, en términos de Peirce.

Es importante adentrarnos en primera instancia en la lógica de los signos para entender la concepción filosófica y epistemológica del autor y en un segundo momento ubicar a este particular soporte como integrando el entramado propuesto.

1.1. El mundo como signo

Charles Sanders Peirce elaboró una extensa obra compleja, heteróclita, erudita e inacabable, incluso para algunos autores, de carácter fragmentario como la reunida en *Collected Papers*. Lo indudable del autor es que buscó por medio de la lógica construir y fundamentar una teoría de los signos para una teoría del conocimiento.

#

Peirce concibe que el mundo sólo puede ser conocido por medio de signos, esto es, no se puede pensar ni conocer sin signos. El método de reflexión que propone, rechaza la intuición como forma de conocimiento y reconoce en cambio que siempre partimos de prejuicios, o lo que es lo mismo en cogniciones anteriores que determinan toda nueva cognición.

De este razonamiento se derivan 4 incapacidades para el hombre en relación al conocimiento de la realidad

1. La no capacidad de introspección
2. La no capacidad de intuición
3. El conocimiento mediado por signos
4. La incapacidad de conocer lo incognoscible

En la meta por entender cómo pensamos, Charles Peirce, formula que lo cognoscible, es decir, lo que puedo conocer se da a través de signos, entonces la realidad – lo real- es para los seres humanos de naturaleza signica.

Para validar esto se propuso una exhaustiva sistematización de las ideas a las que encuadró bajo categorías, las cuales median entre el ser y lo existente. Estas tres categorías son,

1. La *primeridad* que son las posibilidades lógicas, las cualidades abstractas. Es del orden de la sensación
2. La *segundidad* que son los eventos singulares concretos, la realidad bruta de las cosas y los hechos. Es del orden de la pura reacción
3. La *terceridad* que es la representación, el orden de la razón, la ley, el hábito. Es del orden del pensamiento.

A diferencia de la tradición binaria del signo (como relación entre dos elementos), Peirce propone un signo conformado por tres elementos que son así mismos signos. Según el autor, la división más fundamental de los signos es en

#

íconos, índices y símbolos. En su texto *El Icono, el Índice y el Símbolo* Peirce expone la siguiente definición de Signo

Un Signo o Representamen es un primero que está en una relación triádica genuina tal con un segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un tercero, llamado si Interpretante, asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto del mismo Objeto. La relación triádica es genuina, esto es sus tres miembros están vinculados por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas. (Peirce, 1903;2.274)

Esta definición tiene como mérito el hecho de subrayar que un signo nunca existe sólo, sino que generalmente se inscribe en un sistema abierto integrado por todo tipo de redes. Todos estos signos lo son en la medida en que significan, pero el proceso de significación e interpretación, que se pone en funcionamiento, se encontrará sujeto al contexto de manifestación y a la cultura del receptor. Así es como se produce la asociación entre la parte perceptible del signo y su significación, y se establece el tipo de relación.

Peirce entendía que la lógica era otro nombre de la semiótica, lo que es otra forma de equiparar signo y pensamiento. El acceso a la realidad se da así través de la semiosis que es un proceso triádico de inferencia mediante el cual a un signo (llamado representamen) se le atribuye un objeto a partir de otro signo (interpretante) que remite al mismo objeto (que es también un signo). Este proceso es, por definición, infinito por lo que la semiosis es una experiencia presente en todos lados.

2. LA FOTOGRAFÍA COMO SIGNO

Volvamos a la clasificación de los signos: si consideramos la segunda tricotomía, en la que se expone la relación entre el signo en su aspecto material (el representamen) y su objeto (aquello a lo que el signo refiere) se encuentran tres tipos de signos: el ícono, el índice y el símbolo.

#

En relación al Icono Peirce dice:

Un icono es un Representamen cuya Cualidad Representativa es una Primeridad de él como un primero.(...) Un representamen por Primeridad sólo, puede tener un objeto similar. (...) Un signo por primeridad es una imagen de su objeto, y más estrictamente hablando, sólo puede ser una idea, pues debe producir una idea Interpretante, y un objeto provoca una idea mediante una reacción sobre el cerebro. Pero más estrictamente hablando, ni siquiera una idea, excepto en el sentido de una posibilidad o Primeridad puede ser un Icono. (...) Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un hipoicono. (Peirce, 1903; 2.276-2.277)

Es decir, un Icono es el signo cuyo representamen tiene una relación de similitud con lo que representa, su objeto. Las propiedades intrínsecas del ícono corresponden a las del objeto. Siguiendo la clasificación de los *hipoíconos* (un representamen icónico) Peirce los divide, de acuerdo con el modo de Primeridad del que participan, en *imágenes*, *diagramas* y *metáforas*. Las *imágenes* son cualidades simples que participan de primeridades primeras; los *diagramas* son los que representan relaciones de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes y las *metáforas* que son aquellos que representan el carácter representativo de un representamen.

En relación al Índice Peirce plantea:

Un Índice o Sema es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste en que es un segundo individual. Si la segundidad es una relación existencial, el Índice es genuino. Si la Segundidad es una referencia, el Índice es degenerado. Un Índice genuino y su Objeto deben ser individuos existentes (ya sean cosas o hechos), y su Interpretante inmediato debe ser del mismo carácter. (Peirce, 1903; 2.283)

Entonces, un Índice, es el signo caracterizado por tener una relación de contigüidad física con lo que representa, parece concernir a los signos “naturales” como el humo para el fuego. También Peirce realiza una subdivisión en

#

subíndices o hiposemas (signos que se convierten en tales por su conexión real con los objetos) y los ejemplifica diciendo,

De este modo, un nombre propio, demostrativo personal o pronombre relativo, o la letra asignada a un diagrama denotan lo que denotan debido a su conexión real con su objeto, pero ninguno de ellos es un Índice, ya que no son individuos. (Peirce, 1903;2.284)

Finalmente, y en relación al Símbolo, el autor expone:

Un símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su Interpretante. Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son Símbolos. (...) Un Símbolo es una ley o regularidad de futuro indefinido. Su interpretante debe ser de la misma descripción, y así debe ser también el Objeto inmediato completo, o significado. Pero una ley gobierna necesariamente, o “es encarnada” en individuos, y prescribe alguna de sus cualidades. En consecuencia, un constituyente de un Símbolo puede ser un Índice, y un constituyente puede ser un Icono. (Peirce, 1903; 2.293)

Un símbolo mantiene una relación arbitraria con aquello que representa. Son símbolos: las banderas, los anillos olímpicos, todos los signos cuyo significado se establece a partir de una convención. Peirce incluye en esta categoría al lenguaje verbal y por lo tanto, al signo lingüístico. El autor vuelve a la distinción entre símbolos genuinos y degenerados,

Un símbolo genuino es un símbolo que tiene un significado general. Hay dos clases de símbolos degenerados, el Símbolo Singular cuyo Objeto es un individual existente (...); y el Símbolo abstracto, cuyo único Objeto es su carácter. (Peirce, 1903;ibid)

Nótese que en este caso el Símbolo Singular guarda relación con el Índice mientras que el Símbolo Abstracto con el Icono, como se indicó en la cita anterior.

#

La especificidad del Signo interviene de manera determinante en la producción de sentido. Hace falta, sin embargo, tener siempre en cuenta sus diferentes aspectos en función del contexto de manifestación. En estos casos conviene diferenciar el objeto del signo del efecto que éste produce en la mente de un intérprete ideal –efecto que Peirce designa *interpretante*–.

Aunque uno estaría tentado de incluir rápidamente a la imagen en la primera de estas categorías, debe tenerse en cuenta que éstas son formas de funcionamiento de los signos y no se corresponden uno a uno con tipos de signo. En efecto, ya vimos que dentro de los íconos podemos encontrar otros signos que no sean necesariamente imágenes (diagramas o metáforas) del mismo modo que podemos leer una imagen como índice o símbolo (la fotografía es un claro ejemplo de ello).

Una fotografía –signo– podrá considerarse como icónica pues presenta cualidades de su objeto como formas, colores, etcétera; o indicial pues es una huella que la luz deja sobre la película sensible. Sin embargo, el interpretante cambia si se trata de una fotografía testimonial o de una fotografía artística por ejemplo.

También se podría decir que existen fotografías en las que prevalece su *aspecto icónico* por sobre los otros dos aspectos como en el caso de la foto-carnet, en otras prevalecerá lo indicial, como en el caso de la fotografía testimonial pero ambas en algún momento de la semiosis pueden adoptar el tercer aspecto simbólico. Siguiendo este razonamiento se puede pensar en una fotografía –carnet– de enrolamiento de Ernesto Che Guevara.

Sin embargo, nosotros pensamos en la foto arte o plástica y, en éstas, muchas veces el aspecto *indicial* no se relaciona con lo existencial. En este sentido se podría decir que al no haber un existente el índice no es genuino, sino referencial, es decir, hay una degeneración del índice. Como podría darse en el caso de la fotografía surrealista –en oposición a la realista–. Lo que claramente prevalece en el caso de la fotografía plástica es su aspecto simbólico.

#

Proponemos el siguiente ejemplo, analizar brevemente, en términos indiciales, icónicos y simbólicos la serie del fotógrafo Marcos López titulada “Buenos Aires: La ciudad de la Alegría” que integra el trabajo *Pop Latino*.

Serie “Buenos Aires: La ciudad de la Alegría”



La ciudad de la alegría, Bs As, 1993.



Carnaval Criollo, Bs As, 1997.

Para empezar, debemos considerar a las imágenes de Marcos López dentro de la semiosis.

#

Como dijimos, los componentes formales de la semiosis son el representamen, el objeto y el interpretante. En este caso, el signo (cada fotografía de la serie) puede ser puesta en relación con un objeto (la Argentina de los 90s) y a partir de allí generar múltiples interpretantes (Década de los 90, Gobierno de Menem, Ideología menemista) que pueden proyectarse en tantos otros.

En este caso, se puede observar cómo la imagen es un fragmento de una semiosis que es infinita, relacional e histórica. Siguiendo a Eliseo Verón, quien traslada los términos de Charles Peirce al estudio de los discursos, de allí deriva el hecho fundamental de que un Discurso no puede ser analizado en sí mismo pues todo proceso de producción de un texto es un fenómeno de reconocimiento. El discurso –lo enunciable y lo visible– integra esta red discursiva o semiosis social que se desenvuelve en un tiempo/espacio de materias significantes de la sociedad y la historia.

Ahora bien, desde un aspecto icónico las imágenes de Marcos López plantean ciertas cualidades o posibilidades lógicas en relación a la Alegría, la Satisfacción. Esto se relaciona con la presencia de colores muy saturados, pero también con los aspectos indiciales, las personas que allí aparecen, por un lado, la pareja sonriente que tiene, a su vez, un fondo de caras sonrientes y, por otro lado, la mujer con una careta. Siguiendo a Peirce cuando dice que *en el uso y en la experiencia su significado crece*, las imágenes remiten a los efectos producidos durante la década y relacionados al Gobierno de Carlos Menem (1989-1995/1995-1999). Un gobierno que se caracterizó por el liberalismo económico: la convertibilidad monetaria –aparejada a *cierta estabilidad*, posibilidad de viajes al exterior, compras en cuotas y con tarjetas de crédito–, la privatización desmedida, la corrupción y la impunidad, la alineación con EE.UU, entre otros. Los hábitos generados en torno a esta política quedaron, a su vez, condensados en la frase “*pizza con champagne*” haciendo alusión a la fiesta vivida por ciertos sectores de la clase media y alta en la Argentina.

Las representaciones construidas en el período citado son ironizadas en las fotografías de la serie a través de ciertos elementos. Por ejemplo, en los títulos de

#

las fotografías. Aquí se pone en evidencia lo que Roland Barthes denomina como *la función de anclaje del mensaje lingüístico* que permite entre los posibles significados producidos fijar sentidos en relación a las representaciones allí construídas. La mención de la alegría y el carnaval, y la indicación a un espacio definido, la ciudad, Buenos Aires y a una tipología nacional: el criollo¹. Ahora bien, en relación a las imágenes, en la foto titulada “La ciudad de la alegría” aparecen la pareja usando lentes de tercera dimensión, el tapado de piel de la mujer (similar al de María Julia Alsogaray), las caras sonrientes de Carlos Menem dibujadas en el fondo de la escena. En tanto, en la imagen “*Carnaval Criollo*” se re-significan elementos como la careta con motivos de la bandera norteamericana sostenida por una mujer que lleva uniforme de empleada doméstica, y, también aquí, el fondo que libera cierta información, en este caso, el cartel publicitario que contiene a la estatua de la libertad y la inscripción “A Nueva York sin escalas”, en clara referencia a las relaciones mantenidas con el gobierno de EE.UU.

A partir de estos ejemplos se observa claramente que el término *fotografía* designa una técnica, y un soporte técnico, pero a la vez, una forma de discursividad social. La fotografía no es pura referenciación, lo que implicaría pensar las imágenes sólo desde un punto de vista indicial. El signo en el discurso fotográfico presenta características tanto indiciales, como icónicas y simbólicas. Si solamente se puntualiza en el hecho referencial no hay búsqueda de arte ni de comunicación sólo la eventual aserción de que la cosa estuvo allí.

El pensamiento ternario de Charles S. Peirce abre la posibilidad de analizar las formas en que los seres humanos entendemos el mundo, aspecto que es recuperado por Eliseo Verón en la denominada Teoría de los discursos sociales. Como el propio autor subraya, esta recuperación del pensamiento ternario era necesaria para que el análisis del discurso pudiera situarse en un plano que no es

#####

#

el de la lengua sino el de las relaciones entre la producción de sentido, la construcción de lo real y el funcionamiento de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1976) “Retórica de la imagen” en *La Semiología*, Comunicaciones Nº 4. Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo.

Peirce, S.C. (1895-1903). *El Icono, El Índice y el Símbolo*. Universidad de Navarra Traducción castellana de Sara Barrena.

Verón, E. (1987) *La semiosis social*. Buenos Aires. Gedisa Editorial.

Vitale, A. (2002) *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires. Ed: Eudeba,

www.marcoslopez.com

NOTAS

I. De allí la crítica que plantea al *cogito* cartesiano “*pienso luego existo*”, pues el pensamiento es signico, la duda metódica que se subsumía a la conciencia individual, dejaba cuestiones del conocimiento irresolubles, a veces delegadas a una cuestión divina.

II. El resto de la serie elegida se corresponde con la década del 90 (*Buzo para adelgazar*, Buenos Aires, 1997 y *Todo por dos pesos*, Córdoba, 1995) y se pueden ver en la página oficial del Fotógrafo www.marcoslopez.com. Dichas imágenes no se incluyen pues no están disponibles en la Web.

III. Otras imágenes de la serie hacen referencia explícita entre lo vivido (lo real) y lo re-presentado (la realidad), por ejemplo, la llamada “Todo por dos pesos”.

MODIFICACIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO VEROSÍMIL EN EL FOTOPERIODISMO. INCIDENCIA DEL RÉGIMEN DEL CONTACTO TELEVISIVO

Olga Lucero

olucero@unsl.edu.ar

Florencia Cacace

fcacace@unsl.edu.ar

Proyecto de investigación: La Comunicación en las sociedades mediatizadas: prácticas y discursos en la construcción de identidades”

Directora: Lic. Marcela Navarrete

Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de San Luis.

Palabras clave

Fotoperiodismo – verosímil – estrategias discursivas – efecto de realidad

Resumen

Si pensamos al fotoperiodismo como un campo producto de las tensiones entre el documentalismo gráfico y las artes visuales, los fotorreportajes que analizamos pueden entenderse como una proyección de las distintas tradiciones y estilos estéticos que han configurado la historia del campo y constituyen dos modos antitéticos de construir lo verosímil en la fotografía de prensa.

Los trabajos fueron premiados por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que preside Gabriel García Márquez, el más importante de América Latina en la disciplina.

En esta indagación se pondrán en juego cuestiones relativas al estatuto de lo real y la relación que la fotografía establece con la realidad. Del mismo modo, inscribiendo el análisis dentro de una lógica construccionista, no representacional,

es que nos interrogaremos sobre el alcance o significado de la fotografía documental y periodística.

Desde esta perspectiva que objeta toda tesis de objetividad o de fidelidad y recupera la noción de verosimilitud, se analizarán dos diferentes estrategias discursivas que se utilizan a fin de generar un efecto de verdad.

Las diversas producciones del fotoperiodismo y las dos que analizaremos en particular se inscriben en el marco de esta evolución de los lenguajes sociales propio de las sociedades mediatizadas, al que Verón adjudica un privilegio creciente de la enunciación sobre el enunciado (Verón, 2001: 21).

En “Un barrio, demasiadas ausencias” de M.E. Cerutti se adoptan estrategias propias de la enunciación televisiva, tales como “los ojos en los ojos” y el insistente mostrar de los cuerpos desde múltiples puntos de vista. Esto manifiesta un desplazamiento hacia un orden indicial del sentido propio de los discursos veristas. (Steinberg, 2008)

En “Las horas negras” de P. Aridjis, una sutil clave metafórica construye una atmósfera que aleja toda pretensión de veracidad.

* * *

El análisis que nos ocupa nos ha interesado en cuanto podremos indagar acerca del estatuto de lo real y la relación que la fotografía establece con la realidad, pero teniendo como resguardo teórico la observación que E. Verón propone en el desplazamiento de la imagen semiológica a las discursividades: en primer lugar “un soporte técnico no basta para definir una discursividad social”, “las prácticas sociales son las que organizan las formas de la discursividad, definiendo en el seno de la historia y la sociedad conjuntos de reglas de producción y reconocimiento”(Verón, 1997:55). Es decir, el soporte técnico “fotografía” da origen a diversas discursividades sociales.

De este modo, analizaremos dos casos concretos de un dominio discursivo bien definido, circunscripto, con su historia, sus tradiciones, sus debates y que ha ido construyendo sus propias reglas de producción y reconocimiento: la fotografía de prensa.

Desde sus orígenes, la fotografía –pensada sólo como soporte técnico– portó un germen ambiguo, dual: nació como una mera técnica de reproducción visual y bien pronto tuvo pretensiones de manifestación artística legítima, que fueron rechazadas rápidamente por diversos intelectuales de la época. El hecho de nacer como técnica de registro y documentación le hizo portar por mucho tiempo el estigma de hermano menor de la gran familia de las artes. Sus distintos usos –la democratización del retrato, los paisajes, y finalmente los reportajes realistas– irían definiendo diferentes discursividades sociales, con reglas propias.

Trátese de cualquier discursividad social que la fotografía “soporte”, es histórico el debate entre sus dos tendencias fundamentales: documental y humanística versus pictórica y plástica.

El caso de la fotografía en la prensa no fue una excepción: si bien la inclusión de imágenes fotográficas –las imágenes más fidedignas, más realistas, que cuentan con un fundamento técnico para garantizar su veracidad– fue considerado “natural”, hasta en el seno mismo del fotoperiodismo, la fotografía arrastró sus ambigüedades. La misma Susan Sontag –que en *Sobre la fotografía* afirmaba que la fotografía es, esencialmente, un acto de no intervención– reconoce en *Ante el dolor de los demás* su duplicidad “la fotografía tiene poderes duales: la generación de documentos y la creación de obras de arte visual” (Sontag, 2003: 89).

El fotoperiodismo es una discursividad social fruto del periodismo gráfico, que le da un uso particular a este soporte técnico que como ya dijimos, trae aparejada la dualidad, la tensión entre arte/documento, entre el documentalismo y la representación artística.

Según Verón el advenimiento de la fotografía, entre otros nuevos soportes tecnológicos como la radio, la televisión y el cine, dio nacimiento a *nuevas formas*

de discursividad o sistemas de representación que se han ido modificando y evolucionando. Podemos pensar, por una parte, en la *concepción representacional*, propia de las sociedades industriales modernas o sociedades mediáticas, que establece una frontera entre el orden de lo real y el de su representación y, por otra, la *concepción construccionista*, propia de las sociedades postindustriales o mediatizadas, desde la cual esta frontera entre lo real y su representación estalla y los medios se comienzan a pensar como un dispositivo de producción de sentido. Uno de los aspectos que Verón subraya de esta evolución es el “privilegio creciente de la enunciación sobre el enunciado” (Verón, 2001: 21).

Es en el marco de esta evolución de los lenguajes sociales, o de esta modificación de los sistemas de representación que deben inscribirse las diversas producciones del fotoperiodismo y las dos que analizaremos en particular.

Un barrio, demasiadas ausencias (María Eugenia Cerutti)

Trabajo ganador – Categoría: Fotografía

Este reportaje muestra el paisaje y los efectos que ha causado una subestación eléctrica de alta tensión –instalada, desde 1992 en el predio de una plaza pública- sobre los habitantes de Ezpeleta, barrio de clase media ubicado a 40 kilómetros de Buenos Aires. Desde mediados de los noventa, se privatizó y reconvirtió en estación de alta tensión que trabaja las 24 horas del día.

Los vecinos se empiezan a enfermar de cáncer y preocupados, averiguaron sobre los peligros. Los estudios científicos alertaban que la exposición a las ondas electromagnéticas podía provocar cáncer y duplicar sus posibilidades de tener leucemia.

En nueve años, contabilizaron ciento dieciséis muertos, y ciento quince enfermos de cáncer, alarmantes índices de casos de leucemia infantil, mujeres embarazadas con malformaciones y docenas de casos de depresión, en una población que no supera las dos mil personas.

Este fotorreportaje tiene como desafío mostrar algo abstracto, inmaterial, inmostrable: la contaminación generada por la subestación eléctrica de alta tensión. Podemos verificar cómo el sentido funciona a través de una red compleja de reenvíos sometidos a la regla metonímica de la contigüidad parte/todo, causa/efecto, ya que lo hace a través de las consecuencias en las vidas y los cuerpos de sus habitantes. Se exhiben ostensiblemente las marcas en su piel, las cicatrices, las secuelas; las pruebas médicas, los vendajes, los rayos x, los rostros de los que ya no están. En este orden del sentido, que Verón denomina “la capa metonímica de producción del sentido” es el cuerpo signifiante su operador fundamental.

El reportaje nos relata una sucesión de casos, realiza una minuciosa descripción de cada caso y por acumulación, a través de una lógica inductiva ligada de algún modo al método científico, procede de lo particular a lo general.

Quisiéramos aquí vincular este análisis con los desarrollos realizados por Steinberg Lorena y Varela Graciela acerca de los discursos veristas y su relación con este orden indicial del sentido. Según Steinberg, esta capa metonímica de producción de sentido “se exagera aún más en los discursos veristas, ya que son soporte de operaciones significantes que expresan los efectos de sentido de autenticación y sinceridad”. Sigue Steinberg “nada garantiza la dimensión existencial del ‘decir verdad’ de los cuerpos, sin embargo, el efecto de visibilidad exhaustiva provocado por posiciones de cámara y procedimientos de edición múltiples colaboran en la impresión de que ‘todo puede ser visto’ (Varela en Steinberg, 2008:3).

La estética lograda es claramente realista y despojada, en la que se ha hecho una opción por el color. Los recursos técnicos utilizados para realizar el trabajo son cámara de formato medio, negativo color, con trípode y luz natural. La iluminación es difusa, envolvente, homogénea. La mayoría de las fotografías son retratos o planos medios: hay apenas tres planos generales largos entre ocho de personas de frente o tres cuartos de perfil, mirando a cámara, con absoluta nitidez. Los fondos son homogéneos y de iluminación similar, paredes de tonos neutros

que se destacan por las texturas. Esto le confiere el estilo directo de la imagen televisiva en documentales o noticieros.

Todos los recursos técnico-expresivos utilizados refuerzan el efecto de realidad buscado. Este efecto de realidad, se consigue a partir de una estrategia que combina la implicación e interpelación directa de los protagonistas a través de la mirada (eje O-O) con la mostración de imágenes aparentemente denotadas, *analogones perfectos* de la realidad. Se muestran imágenes que parecen eludir todo artificio: imágenes de cicatrices, de mutilaciones, de radiografías. Imágenes sin una cultura, sin una moral, sin una imaginación, en palabras de Barthes. Pero imágenes de cuerpos, con toda la fuerza que adquieren como operación autenticante.

La estética de este trabajo y sus estrategias discursivas nos remiten a la enunciación televisiva; de este modo, podríamos pensar con Umberto Eco cómo funciona el sentido en estas fotos en las que predomina el orden del contacto “quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y que su discurso se produce porque allí está la televisión”(Eco, 1995: 206). Ya no nos situamos en el orden de la veracidad del enunciado, sino más bien en el de la veracidad de la enunciación, que concierne a “la cuota de realidad de todo lo que sucede en la pantalla”.

Este trabajo fotográfico entonces aprovecha al máximo las cauciones de referencialidad propias del soporte técnico y además, adopta estrategias propias del orden del contacto de la enunciación televisiva. Entonces, por un lado, hay una mostración analógico-documental de los cuerpos y las cicatrices, por otro, esos cuerpos entablan una relación con aquellos que los miran, interpelan, afirman ‘estoy aquí, no soy un personaje irreal, de verdad existo, padezco estos males’.

La veracidad del enunciado recae sobre el saber acerca del dispositivo y sus virtudes en el orden de lo analógico indicial, la veracidad de la enunciación está soportada por la estrategia del contacto o-o propia del dispositivo de la televisión.

Las horas negras - Nominado en Fotografía - Por **Patricia Aridjis**

El trabajo retrata las historias de las mujeres reclusas que viven las dificultades del encierro en una cárcel en México, en la que conviven alrededor de 15 internas en cada celda, a pesar de que la extensión de los espacios no excede los 9 m².

En la mayoría de las fotos, la representación de la identidad no se construye a través de los rostros de las mujeres; la verosimilitud se delinea a partir de algunos perfiles que sirven para internarse en el universo femenino y en su cotidianeidad y a la vez, actúan como referencia potente para situar al género en esa condición. Los ambientes, todos espacios derruidos, lúgubres, reducidos, son también motivos jerarquizados, que complementan la estrategia discursiva de la fotógrafa.

A pesar de las expresiones de angustia, encierro y abandono, también se vislumbran algunos intersticios de libertad, que en juegos de seducción y belleza aparecen como el despliegue de la condición femenina aún en estas situaciones hostiles. La cotidianeidad e intimidad que logra la fotógrafa -fruto de siete años de investigación en las cárceles del Distrito Federal de México- dan cuenta de la profundidad y la exhaustividad con la que encaró el trabajo fotoperiodístico; “he concluido que la cárcel es como un gran útero, donde las mujeres encuentran cobijo y un émulo de familia”, sostiene Patricia.

A nivel retórico, el uso significativo de la luz es una de las estrategias dominantes para generar este efecto de verdad; una iluminación fuertemente direccionada, puntual, con intensos juegos de luces y sombras representan de manera patética la textura de la piel, la ropa, las cicatrices, la humedad y rugosidad de las paredes, lo áspero del cemento.

En la utilización del blanco y negro se pueden considerar dos tipos de fotos; algunas, con una amplia escala de grises a través de la cual se acentúa la atmósfera de carencia, desolación y anonimato; y en otras, el juego de luces y sombras da cuenta de la piel que late, que vive, que se redime de la clausura en esos instantes.

En muchas fotos se destaca la preferencia por los encuadres amplios, con planos generales o medios que incluyen y engrandecen los contextos, empequeñeciendo los sujetos. También son relevantes los encuadres fragmentados y los detalles, que nos permiten vislumbrar la presencia femenina en un contexto abrumador y opresivo.

La composición es densamente equilibrada, en un juego de sutilezas constante entre detalles, objetos e iluminación. La dominante es la utilización de líneas verticales que se hacen explícitas en las paredes sucias o en los muros de madera y remiten metafóricamente a las rejas. También, algunos reencuadres interesantes resultan de esta construcción en vertical, por ejemplo, cuando las líneas acotan el espacio de la mujer que está de frente, con las manos cruzadas. O a partir de la ventana vidriada de esa habitación, en la que en primer plano aparece la mujer en un grito desgarrador y en el fondo y más iluminado que el resto de la escena, la torre de vigilancia de la cárcel. En la mayoría de las fotos, la angulación en picado leve o acentuada intensifica la idea de asomarse al abismo.

La operación dominante es la metáfora y es lo que potencia la significación en este trabajo, porque como sostiene Marita Soto: “una de las particularidades de esta figura retórica es que en la operación de unir a través de la similitud dos universos distantes entre sí, fija y cierra el sentido” (Soto, 2004:10).

Otras operaciones que aparecen en la mayoría de las fotos están relacionadas con la alusión y la elipsis, articuladas para reforzar la construcción discursiva de lo que está ausente, lo que falta, lo que se suprime y se reemplaza si es posible. Por ejemplo, cuando presenciamos el doble juego que nos propone la foto en la que están dos mujeres abrazadas y besándose en un reducido espacio. Por medio del enganche, se construye la oposición que actúa a nivel formal ya que las ubicaciones opuestas de las dos afectan solo las apariencias; ellas están ubicadas casi en espejo, con la misma actitud, formando un círculo infinito que se puede recorrer sin fin. La articulación de esta figura con el encuadre cerrado, la

angulación cenital y la composición en círculo acentúan esta dualidad en la que nos interna la fotografía, mujeres que encuentran la libertad en ese instante.

El dispositivo de enunciación se construye de modo simétrico, un enunciador que supone un cierto conocimiento por parte del destinatario y que apela a un imaginario colectivo vinculado con las condiciones de vida en estas instituciones. Pero la estrategia es doble; por un lado, se visualiza una voluntad de opacidad, en el sentido de que lo que se jerarquiza no es saber o conocer, sino apelar a la complicidad de parte del destinatario para que se involucre con lo narrado. Y por otro lado, se articula una estrategia vinculada con la ocultación de la presencia de la fotografía en tanto sujeto de la enunciación y el registro testimonial, que refuerza la intención de un hacer saber y contribuye a crear el efecto de realidad.

La fuerza de este trabajo se funda en lo poderoso de sus sugerencias, citas e intertextualidades. Una estética en la que predominan las sombras, el fragmento, el reflejo, la ocultación sobre la mostración. Una búsqueda de la sugerencia, con marcas explícitas de una construcción personal e ideológica del acontecimiento, una producción de sentido en la que la función referencial pierde terreno y se pone énfasis en la mirada personal de la fotografía.

BIBLIOGRAFIA

- Eco, Umberto. (1995): *La estrategia de la ilusión*. Ed. De La Flor. Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar. (1998): *Semiótica de los medios masivos*. Ed. Atuel, Buenos Aires.
- Steinberg, Lorena. (2008): *La representación del cuerpo en discursos veristas. Cuando se trata de poner el cuerpo, de poner el cuerpo se trata*. Ponencia presentada en las Cuartas Jornadas de Investigadores del Instituto Gino Germani.
- Sontag, Susan. (2003): *Ante el dolor de los demás*. Ed. Alfaguara. Buenos Aires.
- Soto, Marita. (2004): *Operaciones Retóricas*. Material de Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos, UBA.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Verón, Eliseo. (2001): *El cuerpo de las imágenes*. Ed. Norma, Buenos Aires.

_____. (1997): *De la imagen semiológica a las discursividades*. En
Espacios Públicos en Imágenes, Ed. Gedisa, Barcelona.

**CÁRCEL, INTERACCIÓN Y SUBJETIVIDAD. RECORRIDOS Y
TRANSFORMACIONES DE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN EN LA
UNIDAD PENITENCIARIA N° 3 DE LA CIUDAD DE ROSARIO.**

Mauricio Manchado

mauriom@steel.com.ar

Proyecto de investigación: Los umbrales semióticos y su relación con la construcción subjetiva de la población carcelaria. El caso de la Unidad Penitenciaria N° 3 de la ciudad de Rosario

Directora: Dra. Susana Frutos

Facultad de Ciencia Política y RRH - Universidad Nacional de Rosario /
CONICET

Palabras clave

Cárcel – interacciones – subjetividades – secreto – umbrales semióticos

Resumen

La ponencia apunta a reflexionar sobre el proyecto de investigación que, como Doctorando en Comunicación Social y becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), desarrollamos a partir de un estudio de caso, el de la Unidad Penitenciaria n° 3 de la ciudad de Rosario.

La cotidianeidad de la prisión se caracteriza por una continua situación conflictiva (expresada en huelgas, motines, denuncias, golpizas, auto-flagelaciones, etc.) que, mayormente, se resuelve a partir del ejercicio de la violencia – física y simbólica – por parte de la institución sobre el sujeto detenido. Sobre una de las dimensiones que constituyen a dichos conflictos es que nos

interesa particularmente indagar: la de los procesos comunicacionales y subjetivos que se establecen al interior de la prisión.

En ese sentido, reflexionaremos sobre los recorridos y transformaciones – epistemológicas y metodológicas- producidas entre el proyecto de investigación inicial, que apuntaba a examinar el funcionamiento de la figura del secreto – en tanto que modalidad de comunicación – en las interacciones cotidianas de la prisión, y los desarrollos actuales en los que nos proponemos examinar el papel que ocupan los umbrales semióticos en las dinámicas interactivas de la penitenciaría y su relación con la construcción subjetiva de la población carcelaria.

* * *

Introducción

Ella siempre espera en el mismo lugar, imponente, como tratando de hacerse notar, de recordarnos su existencia; parece inmutable, pero no lo es. Múltiples significaciones se producen en su interior y el cambio, lo fluctuante, los desplazamientos, son algunas de sus dimensiones menos reconocidas. Hasta este momento del relato podríamos recurrir a un sinfín de imágenes pero, posiblemente, en dicho recorrido no se encuentre la prisión. Pues bien, de ella hablamos. Sí, de esa institución que, *a priori*, se presenta como un casco de muros infranqueables e inmóviles del que poco sabemos.

Pues bien, en algún sentido, este trabajo apunta a desarmar ese *a priori* - esas conceptualizaciones estancas producidas en torno a la penitenciaría- a partir de describir los avatares de un proceso de investigación que lleva ya más de 4 años¹, observando y reflexionando en torno a las modificaciones y giros que este “sufrió” tanto en términos conceptuales como metodológicos. Para ello, proponemos un abordaje que contemple dos dimensiones en simultáneo: Por una

parte, los nuevos interrogantes surgidos al momento de realizar nuestra estadía en el campo empírico (registros, anotaciones) y el replanteo de nuestras preguntas de investigación. Por otro lado, la realización de una continua revisión bibliográfica del tema y el “acercamiento” a categorías conceptuales que posibilitaron nuevas lecturas sobre lo observado en el campo empírico.

En ese sentido, nos interesa dar cuenta del pasaje producido en nuestro proceso de investigación. Desde el abordaje del secreto como modalidad de comunicación en las dinámicas interactivas de la prisión a la preocupación por pensar el papel que ocupan los umbrales semióticos carcelarios en los procesos comunicacionales y subjetivos al interior de la cárcel. Realizada sobre un estudio de caso, la Unidad Penitenciaria nº 3 de la ciudad de Rosario, la investigación apunta a reflexionar sobre una problemática - la carcelaria - que ha sido escasamente abordada desde el campo de la comunicación y a partir de la cual nos proponemos aportar algunos elementos de análisis respecto de la conflictividad que caracteriza la vida cotidiana de las cárceles argentinas. Abordar las dinámicas interactivas que se producen entre el sujeto encerrado y el resto de los actores sociales², entendemos, es un camino posible.

I. “Estar en la cárcel”: El secreto en la dinámica interactiva de las prisiones y nuevos interrogantes del campo empírico

En un proceso de investigación las claves espacio-temporales ayudan no sólo a delimitar nuestra problemática y objeto de estudio sino también a ubicar o contextualizar las preguntas iniciales. Podríamos destacar aquí dos dimensiones temporo-espaciales que han sido fundamentales en el transcurso del mismo, para más tarde ubicar una tercera que funcione como marca – una de ellas - de las modificaciones realizadas al proyecto inicial.

Por un lado, en el año 2006, realizamos el trabajo de campo para la tesina de grado *“La discursividad en torno a la pena y su incidencia en la conformación subjetiva de la población carcelaria”* (eje temporal) y, por otra parte, dicho trabajo contempló la realización de observaciones y entrevistas a presos y profesionales (en dicho momento el denominado “Organismo Técnico-Criminológico”) en la propia oficina en la que psicólogos, trabajadoras sociales, terapistas ocupacionales y abogados “atendían” a los detenidos que solicitaban ser entrevistados (eje espacial).

La posibilidad de residir en dicho espacio no fue menor, ya que el mismo nos brindó los principales interrogantes del posterior proyecto de investigación, fundamentalmente, a partir de las conversaciones que se producían cotidianamente entre los distintos actores sociales de la prisión. Fue así que el libro de anotaciones se llenó de registros tales como: “conversación del sub-director con el psicólogo donde el primero manifiesta que X preso lo tiene cansado con los pedidos de pasar a faz de fianza, ‘y la verdad, como me tiene tan cansado, vamos a decirle que lo vamos a cambiar para seguir estirándola pero no lo vamos a cambiar nada, ni aunque me lo pidan de todos lados’ ” o: “los propios presos manifestaban que a las entrevistas con los profesionales iban a ‘sacar la chispa’, es decir, imaginarse situaciones con las entrevistadoras sin importarles el real motivo de la misma”. (Registro de campo, U3, 2006)

Existía allí el indicio de que en los procesos comunicacionales producidos entre el preso y el resto de los actores sociales existía una dimensión táctica de los discursos que apuntaba al ocultamiento, a la mentira, en fin, al secreto en la dinámica interactiva de las prisiones. Aquello era lo que nos preocupaba o problematizaba, ¿qué papel juega el secreto, en tanto modalidad de comunicación, en los procesos interactivos que allí se establecían? y si, de acuerdo a nuestra hipótesis, el papel era primordial, ¿qué relación existía entre éstas formas

interactivas y la construcción subjetiva de la población carcelaria? En pos de confirmar la hipótesis mencionada, comenzamos a indagar en dos dimensiones: a) de qué hablábamos cuando nos referíamos al secreto como modalidad de comunicación; b) cómo se inscribían en el campo empírico las huellas de dicho secreto, tanto en los discursos de la institución penitenciaria como en los del sujeto encerrado.

Fabbri, Foucault y un secreto compartido

Nuestro marco conceptual inicial en torno a la categoría del secreto estuvo conformado, principalmente, a partir de las elaboraciones teóricas del semiólogo italiano Paolo Fabbri y del filósofo francés Michel Foucault. El primero de ellos, propulsor de la denominada “semiótica de la comunicación estratégica”, proponía pensar al secreto como un juego del lenguaje (y aquí resuenan, claramente, los planteos de Ludwig Wittgenstein), como una modalidad de comunicación táctica y estratégica “cuya característica más apasionante es la continua movilidad de la información secreta.” (Fabbri, 1995: 17)

El secreto, nos decía Fabbri, es como una cubierta demasiado corta, en el momento en que logramos descubrir algo estamos cubriendo otra y viceversa (Fabbri, 1995). Esto nos permitía reflexionar sobre el carácter móvil de los discursos que producían tanto la institución como los propios sujetos encerrados. El secreto circulaba y en dicha circulación adoptaba diversas formas; allí jugaba un importante papel la representación en torno a la figura del “otro”: dime quién eres y te diré qué digo, cómo lo digo.

Tal como lo señalamos en una de nuestras producciones “*El secreto y los discursos carcelarios. Una mirada a la dinámica interactiva de las prisiones*”, una vez establecidos los roles o papeles que cada uno desempeñará en la conversación³,

...las tácticas discursivas afloran y dan cuenta de aquella dimensión de lo no dicho por parte del interno a los profesionales, a los directivos, al juez. Así, ese discurso ininteligible para los actores mencionados pasa a integrar un discurso manifiesto y a definir una relación de interioridad y conocimientos compartidos que, a partir de ese momento, el interlocutor debe ocultar, ser fiel respecto de esa nueva información y no compartirla con otro. (Manchado, 2008: 10)

En ese sentido, las reflexiones de Fabbri en torno al papel que el secreto ocupaba en la dinámica de las conversaciones se volvían fundamentales. El autor italiano sostenía que los actores sociales, al practicar la cooperación en la conversación pero también las discrepancias en la misma decide sus acciones “a la luz de lo que uno (sujeto individual o equipo) imagina que el otro imagina sobre sí mismo; todo proceso decisional se realiza dentro de esta evaluación recíproca de las evaluaciones recíprocas de los simulacros del otro.” (Fabbri, 1995: 103)

Aquí, nuevamente, resuenan las voces de otro intelectual que procuró analizar las formas de socialización y, particularmente, el secreto. Georg Simmel en su obra *“El secreto y la sociedad secreta”* destaca no sólo importancia de dejar de lado el aspecto negativo que moralmente suele atribuírsele al secreto sino que también propone rescatar el papel que juega en las dinámicas interactivas institucionales y cotidianas para pensar el empleo del secreto como una forma de acción. Ahora bien, dicha acción, y aquí es donde Simmel resuena en Fabbri y viceversa, se establece a partir de la representación que realizamos sobre el “otro”, y dicha representación está determinada por una capacidad que sólo el hombre desarrolla, la de modificar una actitud “pensando en el conocimiento que otro ha de formar en él” (Simmel, 1926: 360). Es allí donde el secreto se produce en toda su dimensión táctica-estratégica, es en dicho juego interactivo donde los participantes de la batalla discursiva ocupan trincheras y definen posicionamientos.

¿Cómo vienen a interactuar aquí los planteos de Michel Foucault? Principalmente a partir de su concepción de discurso. Vemos en su definición la potencialidad táctica, su carácter móvil y el destacado papel que juega allí la dimensión de lo “no dicho”. Para aclarar esta idea recurramos a la propia definición foucaultiana de discurso en tanto que “elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza; puede haberlos diferentes e incluso contradictorios en el interior de la misma estrategia; pueden por el contrario circular sin cambiar de forma entre estrategias opuestas” (Foucault, 2008: 98) y donde el discurso puede “a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta.” (2008: 97) Polivalencia táctica de los discursos que, en los rituales de la comunicación establecidos en la prisión, asume una potencialidad tal que nos permiten leer las interacciones cotidianas en dicha clave.

Como decíamos, estas categorías construyeron nuestro marco conceptual para pensar la figura del secreto al interior de la prisión. Asimismo, podemos señalar que el trabajo del sociólogo argentino Emilio de Ipola (2005) en torno a las “bembas carcelarias”⁴ se nos presentaba como un claro indicio del funcionamiento y circulación del secreto en la dinámica de las prisiones. Tanto la institución como los presos ponían en juego mecanismos de ocultamiento que definían las acciones cotidianas. De Ipola relata que el objetivo de las autoridades carcelarias apuntaba a la “precaución de mantener a toda costa la más perfecta ignorancia de cada ‘interno’ en cuanto a su suerte futura, complementada lógicamente con un cuidadoso sistema cuyo objeto es garantizar la desinformación de cada preso con respecto al destino de sus compañeros” (De Ipola, 2005: 20-21) pero, al mismo tiempo, los sujetos encerrados desplegaban sus tácticas discursivas y el secreto volvía a ocupar un lugar en la escena principal.

Te instituyo, me instituyes: Un secreto en múltiples dimensiones

Una vez definido el marco conceptual –pero al mismo tiempo –, realizamos nuestras primeras conclusiones a partir de las observaciones en el campo empírico. En ese sentido, escribimos el artículo “*Discursos, secretos y subjetividad: Una mirada a la dinámica interactiva de las prisiones*” en el que nos hicimos las siguientes preguntas: ¿podemos pensar que todos los discursos que atraviesan y constituyen a la institución penitenciaria se ponen en juego en un mismo nivel?, ¿es posible llevar adelante un análisis discursivo sin establecer cesuras y diferenciaciones – ni rígidas ni estables- entre la totalidad – o al menos la mayoría – de los discursos que se despliegan entre las instituciones y los actores sociales que intervienen en el dispositivo carcelario? Intentábamos responder a las mismas con el siguiente planteo:

...nos parece indispensable afirmar la necesidad de pensar e identificar dos dimensiones de discursos que continuamente se interrelacionan y nivelan en la institución penitenciaria: 1) la dimensión de las tácticas y estrategias discursivas – y por tanto de poder – que se ponen en juego en el ‘lenguaje cotidiano’. La dinámica interactiva que los sujetos llevan adelante en la vida cotidiana de las prisiones y en la que se ponen en funcionamiento una serie de actos del lenguaje, de modalidades de comunicación como, por ejemplo, la del secreto; 2) la dimensión de las tácticas y estrategias discursivas – y por tanto de poder – que se ponen en juego en el despliegue de los discursos ‘constituyentes’ o fundadores. Allí, es importante observar la emergencia de discursos ‘disciplinares’: jurídicos-penales, científicos, pedagógicos, criminológicos, sociológicos, etc. Aquí también la figura del secreto es de vital importancia (...) y nos interesará abordarla más allá de su dimensión represiva. (Manchado, 2010: 63)

El análisis se desarrolló en pos de pensar ambas dimensiones en permanente interacción. En ese sentido, concluimos que era necesario, al interior de la prisión, establecer una diferenciación:

Por una parte, en los ‘sujetos institucionales’ (llamaremos así a todos aquellos que pertenecen al servicio penitenciario: directivos, profesionales, guardia-cárceles e incluimos también al juez de instrucción aunque no forme parte del servicio) el secreto actúa para confirmar, mantener y conservar las relaciones de poder establecidas al interior de la penitenciaría mientras que por parte de los ‘sujetos institucionalizados’ (presos) el secreto funciona como instancia resistente a esas relaciones de poder que, de ser posible, intentarán ser modificadas al menos en la dimensión de sus efectos. (Ibid: 67)

Pero también pretendíamos establecer algunas conclusiones –parciales por cierto - en torno al otro nivel señalado; los discursos “constituyentes”- institucionales que allí circulaban. Nos centramos en los discursos científicos provenientes de la criminología y la sociología pero también en los propiamente penitenciarios. De esa forma, reflexionamos sobre esos discursos más allá de su hipótesis represiva, procurando ver en la proliferación de discursos institucionalizantes la propuesta de naturalizar una determinada concepción en torno al sujeto encerrado. El secreto habita en la propia superficie de los discursos. Suena paradójico y, de alguna manera, veremos que este carácter paradójico de los discursos será, precisamente, el nos hará repensar la figura del secreto en nuestra investigación.

En fin, el ir más allá de la hipótesis represiva respecto del secreto nos permitió observar

cómo se establecen los procesos de desubjetivación y subjetivación al interior de las penitenciarías. Resguardo de la información pero también sobreabundancia de sentidos que definen jerarquías, establecen roles, constituyen un ‘yo’ dócil y disciplinado, lo educan en su diferencia, su anormalidad. El tratamiento, la evaluación, la reformulación de derechos en clave de beneficios no son más que algunas de las expresiones en las que el secreto se moviliza, aparece y desaparece. Juegos del lenguaje, del discurso, del poder que todo lo controla, inclusive, lo incontrolable. (Ibid: 70)

Pero el campo nos habla, nos repregunta, nos cuestiona y nos induce a repensar nuestros propios posicionamientos y reflexiones. Había allí, en los procesos de producción de sentido establecidos en las interacciones cotidianas de la U3 una dimensión que excedía al despliegue del secreto como táctica discursiva.

Este no desaparecía, seguía estando allí, pero dentro de un fenómeno o acontecimiento mayor. Lo que se nos apareció como marcas e indicios de un fenómeno distinto era algo más que el simple ocultamiento de información y su continua movilidad, inclusive, era algo más que la estrategia institucional de hacer proliferar discursos que, en su propia manifestación, expresasen el secreto tras un proceso de naturalización. Lo que allí se producía eran continuas rupturas de sentidos, fluctualidad de prácticas y discursos, operaciones paradójicas tras cada paso recorrido, multiplicidad de juegos del lenguaje, modalidades del “poder ser” y el “deber ser” que se enfrentaban tras cada batalla. Había allí, en los procesos comunicacionales y subjetivos de la población carcelaria, una dimensión que ocupaba un papel sumamente importante, que contenía al secreto pero lo excedía.

Fue entonces que el giro se hizo posible, cuando se volvió carne el tan mentado y teorizado cruce entre “lo empírico” y “lo teórico”, entre las preguntas del campo y las posibles respuestas que las categorías conceptuales nos ofrecen como herramientas. Fue entonces cuando el umbral semiótico nos atrapo o, mejor dicho, deslizo de la escena principal al secreto para encabezar ahora la renovada marquesina de esta investigación.

II. Los umbrales carcelarios: Nuevas categorías, nuevas respuestas.

Llegamos a un punto de inflexión, lo que no significa de destrucción. Porque si bien nuestro proyecto inicial se vio modificado y el secreto no ocupa ya la escena central de la problemática, persiste todavía la firme decisión de pensar

los procesos comunicacionales en su dimensión conflictiva. Lejos de la postura habermasiana que brega por la transparencia de dichos procesos, nuestro posicionamiento es pensar la comunicación desde su opacidad, en los conflictos interaccionales, porque tal como lo sostiene Fabbri, “en la comunicación y en la relación con el mundo prima el conflicto, el desacuerdo, el engaño: el consenso es una tregua provisional.” (Fabbri, 2003: s/p) Esas son las anteojeras que nos colocamos y desde la perspectiva de una semiótica de la comunicación estratégica en las que se conciben “las bases de la significación en un sentido profundamente dinámico-conflictual” (Fabbri & Montanari, 2004: s/p) nos proponemos indagar el papel que ocupan los umbrales carcelarios en las dinámicas interactivas de las prisiones y su relación con la construcción subjetiva de la población carcelaria.

En nuestro reformulado proyecto de investigación, el planteo del problema propone pensar lo siguiente: en las interacciones subjetivas producidas al interior de la U3 – caso en el que centramos nuestro estudio – se construyen verdades carcelarias. Estas verdades, cuyo soporte son las prácticas y discursos inscriptos en la institución, se caracterizan por producirse en un estado de pasaje, de cambio, de crisis, de rupturas semióticas, de umbralidad, que obstaculizan la conformación de espacios de diálogo para resolver conflictos sin mediación de la violencia (física y simbólica). Por ello, la pregunta principal de nuestra investigación es si los umbrales carcelarios, en las dinámicas interactivas de las prisiones, construyen la subjetividad de la población detenida.

Pues bien, hasta aquí el problema y el objetivo general de nuestro trabajo, pero no podemos omitir un pequeño gran detalle, ¿de qué hablamos cuando hablamos de umbrales carcelarios? Dimos algunos rastros en el apartado anterior pero nunca justificamos ni describimos la aparición de una categoría que es ahora “principal” para nuestra investigación: **el umbral semiótico.**

La construcción de esta categoría es de la semióloga argentina Ana María Camblong y nuestro primer acercamiento a la misma tiene mucho de vivencial, de recorridos académicos. En el año 2009, la Dra. Camblong realizó en el Doctorado de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) el curso “Incursiones paradójicas en la comunicación” y fue entonces que tuvimos la posibilidad de conocer y acceder a la lectura de sus trabajos e investigaciones. Allí desarrollaba, a partir de los planteos del lingüista ruso Mijail Bajtin, la categoría de umbral semiótico. Destacamos este detalle biográfico porque su aparición se cruza, en un estado de simultaneidad, con las nuevas preguntas que nos proponía el acercamiento y observaciones al campo empírico.

Pues bien, la umbralidad, dirá Camblong, en tanto concepto “refiere simultáneamente al espacio fronterizo entre dos territorialidades y a la dinámica de un proceso de pasaje.” (Camblong, 2003: 23) El umbral semiótico produce turbulencias en las cadenas signicas, provocando no sólo la desestabilización en los flujos de sentido habituales sino también peligrosos riesgos que disipan sus consistencias (Camblong, 2003), que provocan confusiones, establecen límites difusos, efímeros, cambiantes, en las dinámicas de las conversaciones. Camblong sostendrá que allí los discursos transitan de un lado a otro, de un estado a otro (Ibid.) y sus construcciones paradójales provocan “desequilibrios y rupturas que permiten disparar los sentidos en los diversos e imprevisibles rumbos y desrumbos.” (Camblong, 2003: 33) A partir de esta conceptualización, es que hablaremos de “umbrales carcelarios” para referirnos a los procesos de sentido y significación que poseen las características del umbral semiótico producidos en la institución penitenciaria. Desde allí partimos y hacía allí vamos. Y en ese recorrido comenzamos a elucubrar nuestras primeras reflexiones en torno a la nueva problemática y objetivos de investigación.

En ese sentido, como trabajo final del curso doctoral mencionado elaboramos el texto *“Los umbrales semióticos en las dinámicas interactivas de las prisiones: Miradas y aproximaciones al caso de la Unidad Penitenciaria nº 3 de la ciudad de Rosario”*. Allí, propusimos la “identificación” de cuatro umbrales carcelarios en los procesos interactivos que el sujeto encerrado establece con el resto de los actores sociales (directivos, guardia-cárcel, profesionales, docentes y actores externos). Realizaremos una breve descripción de cada uno de ellos: 1) El umbral (portón o puerta de entrada): A partir del momento en que el individuo libre se convierte en preso, desde que cruza el “primer portón”, se establecen dos territorialidades bien demarcadas: el adentro y el afuera. Desde entonces, las representaciones en torno de ese “afuera” se quiebran, modifican, fluctúan. Los sentidos que se producirán en el “adentro” comienzan a llenarse de nuevos actores, nuevos lenguajes, nuevas formas de vida. 2) Los “otros”: en la clasificación de grupos al interior de la U3 (encerrados / no encerrados; pertenecientes y no pertenecientes al servicio penitenciario, etc.) se producen flujos de sentido inestables. Estos determinarán la utilización de una multiplicidad de juegos de lenguaje de acuerdo a las circunstancias y a las conjeturas – móviles – que se realizan sobre el “otro” carcelario; 3) Los discursos paradójicos: las conversaciones al interior de la U3 se construyen y articulan a partir de una serie de operaciones paradójicas que tienen como efecto la construcción de verdades carcelarias, cuya principal característica es su provisionalidad; 4) Fronteras discursivas: Las fronteras aparecen en los discursos del sujeto encerrado para establecer posiciones y distanciamientos (límites) pero, al mismo tiempo, desplazan esos límites de acuerdo a las circunstancias en las que se presenta la situación interactiva.

Al final del trabajo mencionado, realizamos un juego teórico-literario entre el siguiente fragmento del escritor Lewis Carroll, aparecido en “Alicia en el país de

las maravillas”, y la vida de Carlos, preso de la U3 cuya entrevista utilizamos para la realización de nuestras reflexiones:

Durante un tiempo la Oruga y Alicia se miraron en silencio. Por fin, la Oruga se sacó el narguile de la boca y le habló, con voz lánguida y soñolienta:

-¿Quién eres tú?

No era un comienzo demasiado alentador. Alicia contestó, bastante intimidada.

-Yo...yo ya ni sé quién soy...Al menos sabía quién era cuando me levante por la mañana, pero he cambiado tantas veces desde entonces... (Caroll, 2005: 63)

Proponíamos pensar entonces que si bien existe una gran distancia entre las locas y divertidas aventuras de Alicia y el sufrimiento diario del encierro que Carlos debía sobrellevar, existía allí un punto de convergencia: la permanente transformación del orden de las cosas, la fluctuación del sentido en muchos sentidos a la vez, el estado de pasaje, de cambios, que lleva a ambos a preguntarse quiénes son. El eco de las respuestas sólo delataba incertidumbres. Entendemos que allí se expresan las huellas y manifestaciones que el umbral carcelario produce en la subjetividad de la población encerrada y por ello nuestra hipótesis sostiene que éste es un elemento constitutivo de la misma.

III. A modo de conclusiones

Paradójico sería hablar aquí de concluir. Como bien hemos visto, nada permanece, todo cambia. No sólo nuestro proyecto de investigación sino también los procesos interactivos que éste propone indagar. La intención fue compartir ambas dimensiones.

Por un lado, las particularidades del trabajo investigativo donde se produce un continuo entrecruzamiento entre lo que provocan las observaciones en el campo empírico (el “estar en”) y el acercamiento a nuevas categorías conceptuales

que complejizan la problemática abordada. Por otra parte, las primeras miradas, aproximaciones y reflexiones producidas en torno al papel que juegan los umbrales carcelarios en la construcción subjetiva de la población detenida.

Pero podemos agregar aquí una tercera intención: encontrar, en este compartir, la instancia dialógica que permite seguir repensando nuestras problemáticas a partir de la mirada y palabra del “otro”, de posibilitar una continua co-construcción, de discutir, intercambiar y re-pensar, creemos que allí se encuentra una de las claves fundamentales de todo proceso de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMBLONG, A. (2003) Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos, Buenos Aires, Eudeba
- CAROLL, L. (2005) Alicia en el país de las maravillas, Buenos Aires, Editorial La Página
- DAROQUI, A. et. al. (2006) Voces del encierro: mujeres y jóvenes encarceladas en la Argentina una investigación socio-jurídica, Buenos Aires, 2006, ed. Omar Favale Ediciones Jurídicas
- DE IPOLA, E. (2005) La bamba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos, Buenos Aires, ed. Siglo XXI
- FABBRI, P. (2006) El rostro oscuro de la comunicación, Entrevista con Pablo Francescutti, Punto de Vista – Revista de cultura, Buenos Aires, n. 86, diciembre 2006, digital en http://www.paolofabbri.it/interviste/rosto_oscuro.html
- FABBRI, P. (1995) Táctica de los signos. Ensayos de semiótica, Barcelona, Ed. Gedisa
- FOUCAULT, M. (2008) Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber, Buenos Aires, ed. Siglo XXI

MANCHADO, M. (2010) Discursos, secretos y subjetividad: Una mirada a la dinámica interactiva de las prisiones, Revista Perspectivas de la Comunicación, Universidad de la Frontera, Temuco, Chile, disponible en www.perspectivasdelacomunicacion.cl/revista_1_2010/04texto.pdf

MANCHADO, M. (2008) El secreto y los discursos carcelarios. Una mirada a la dinámica interactiva de las prisiones, Rosario, ponencia presentada en XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación Social, ed. Red Nacional de Investigadores en Comunicación, digital en www.redcomunicacion.org/memorias/p_jornadas_p.php?id=427&idj=4

SIMMEL, J. (1926), “El secreto y la sociedad secreta” en Georg Simmel, Sociología I: Estudios sobre las formas de socialización, Madrid, Revista de Occidente

WACQUANT, L. (2004) Las cárceles de la miseria, Buenos Aires, ed. Manantial

NOTAS

¹ Consideramos como “inicio” del proceso de investigación la realización de nuestra tesina de grado, “La discursividad en torno a la pena y su incidencia en la conformación subjetiva de la población carcelaria” defendida el 21 de Noviembre de 2006, Facultad de Ciencia Política y RRII; Universidad Nacional de Rosario.

² Nos referimos aquí a los directivos, guardia-cárceles, profesionales, docentes y actores externos.

³ La conversación referida aquí es la que se establece entre el entrevistador (investigador) y el entrevistado (preso).

⁴ Las bombas, en tanto conjunto de informaciones que se filtraban en el mundo carcelario acerca de sucesos y novedades sucedidas en el “afuera” (de fuerte resonancia e implicancia para el “adentro”) carentes de toda confirmación oficial, una vez producidas, circulaban de celda en celda y se convertían así en un secreto compartido por los presos.

TECNOLOGÍA VERSUS GESTIÓN DEL CONTACTO EN LAS DEFINICIONES DE MEDIO DE COMUNICACIÓN, Y SUS CONSECUENCIAS POLÍTICAS.

José Luis Petris

joseluispetris@yahoo.com.ar

Rolando Martínez Mendoza

rolandomarmen@fibertel.com.ar

Proyecto de investigación: Medios, mediatización y política

Directores: José Luis Petris, Rolando Martínez Mendoza

UBA – IUNA

Palabras clave

Medios – mediatización – tecnología – contacto - política

Resumen

Casi ninguna historia de los medios de comunicación es ciegamente tecnológica. Casi todas trabajan un concepto de medio como una particular manera social de utilizar las capacidades de contacto que brinda una determinada tecnología. Es decir, el acento parece estar puesto en la utilización social de la tecnología y no en la tecnología misma. Sin embargo, bien leídas, en casi todas ellas un medio es sólo lo que permite su tecnología, y termina siendo definido por los dispositivos técnicos que utiliza. Así cada medio de comunicación es diferenciado, pensado y construido teóricamente desde la tecnología utilizada y no desde el tipo de contacto habilitado. Es por esto que los medios casi siempre fueron llamados, y siguen siéndolo, igual que sus tecnologías, fusionándolos. Muchas historias de los medios critican el determinismo tecnológico, pero (sin querer) lo siguen profesando.

Nuestro trabajo nunca tuvo como objetivo una revisión de teorías, pero las dificultades que nos proponían en el análisis de las nuevas posibilidades de comunicación que están surgiendo a partir de los últimos desarrollos e interconexiones de dispositivos técnicos nos hizo volver a ellas. Y al hacerlo nos encontramos con que es más útil definir a un medio según su tipo de gestión del contacto antes que por las características técnicas del dispositivo que utiliza, y hasta con independencia de ellas. Es decir resulta más útil volver al concepto “comunicación”, perdido por la fascinación técnica.

Pero proponer una definición de medio de comunicación como gestión del contacto tiene sus consecuencias políticas. Imprescindibles en la reflexión acerca de los actuales procesos de creciente mediatización de nuestras sociedades.

* * *

Internet vino a poner fin a un gran equívoco

La historia de los medios, es decir su escritura, fue la culpable de una confusión que terminó casi por naturalizarse, el reemplazo o la subsunción de particulares tipos de contacto por la primera tecnología que los permitió.

Parece cierto, hasta el surgimiento de Internet cada nueva tecnología permitió y expandió un tipo de contacto cualitativamente distinto al de sus predecesoras. Fue así que cada nueva tecnología que se hacía presente terminó siendo confundida con un nuevo medio de comunicación, con aquel al que genuinamente dio nacimiento, confundida con un nuevo tipo de contacto, imposible antes que ella, pero “olvidando” que esa tecnología no era más que el dispositivo técnico que lo permitía y nunca el medio en sí ni hacia futuro la única tecnología capaz de ser utilizada para gestionarlo.

En esa misma historia de los medios, en su propia urdimbre, podemos encontrar el peso definitorio del tipo de contacto para la singularización de un medio de comunicación: la escritura, por ejemplo, siempre fue escritura sin

importar si su dispositivo fue el punzón y la arcilla, o el cuero; o si fuera reemplazado por la tiza, el carbón, el lápiz o la tinta más el papel o la pizarra, u hoy por teclados y pantallas. La escritura siguió siendo y sigue siendo la escritura, aunque ni escribir ni leer hayan recorrido los tiempos inalterables.

Pero en la trama de esa historia se dibuja lo contrario. La imprenta fue la imprenta y terminó confundiendo con los medios gráficos (donde el libro, la revista y el diario se diferenciaron antes por sus contenidos que por sus distintas gestiones del contacto). Y la confusión tiende a persistir a pesar de que la imprenta es parte esencial del dispositivo del afiche, del volante o de las boletas utilizadas en una elección, donde la imprenta presente no los vuelve sin embargo medios gráficos porque evidentemente el tipo de contacto involucrado en cada uno de ellos es cualitativamente distinto, aunque un afiche pueda asemejarse por contenidos tanto a una revista como para poder generar las denominadas revistas murales (en general medio no-gráfico para nuestra cultura, a la que le es más fácil vivirlas como experiencias vanguardistas).

En esa historia el teléfono fue el teléfono, y por culpa de serlo casi siempre fue expulsado de ella, a pesar o justamente por su carácter democrático (sin asimetrías de poder entre “emisores” y “receptores”, y masivo, tal vez demasiado masivo con el tiempo); casi siempre ausente de la historia de los medios de comunicación, aunque, por ejemplo, el carácter privado de sus contenidos fuera comparable al de la escritura cuneiforme con la que comienzan casi todas ellas.

La fotografía fue confundida con un medio aunque subsumió técnicas tan dispares como la del daguerrotipo y de la polaroide. El mp3 consigue ser distinto al disco (como no consiguieron serlo del todo el fonógrafo, el magazine, el cd y el cassette porque hoy la industria discográfica no consigue monopolizar y regular la circulación de contenidos musicales). El cine terminó siendo la tecnología madre entre otras parecidas (video, películas por televisión, películas en Internet, dvd, etc.) para lo que aún hoy se llama cine aunque cada vez parezca haber perdido más entidad la sala pública a oscuras sin comodidades para la gaseosa y el pochoclo. La radio sigue siendo la radio aunque hoy tenga imágenes al escucharla

por Internet. La televisión está por morir (se equivocan algunos). E Internet es Internet pero también, o más correctamente, correo electrónico y portales institucionales y archivos; diarios digitales pero también blogs, foros y chat; redes comunitarias pero también radio y televisión, y teléfono. Entonces Internet es todo lo previo más Internet. Pero entonces, ¿cuál es la tecnología de la televisión?, ¿y el dispositivo de la radio?, ¿es lo mismo como contacto el diario digital que el diario papel?, ¿Internet es correo electrónico o publicidad masiva, texto individual o construcción comunitaria, comunicación privada o pública?

Internet vino a generar un gran equívoco

Internet hizo creer que era un nuevo medio de comunicación. Sin embargo Internet es una nueva tecnología, la primera que no se diferencia de las anteriores sino que brutalmente se solapa, confunde y excede a las anteriores. Internet no es un nuevo medio de comunicación, es una tecnología que permite el desarrollo de varios de los “viejos” medios de comunicación y de novedosas maneras de contacto (es decir, de nuevos medios de comunicación).

¿Qué es un medio de comunicación?, o más correctamente, ¿a qué estamos llamando medio de comunicación? A una determinada gestión del contacto vehiculizada por un conjunto cualquiera de dispositivos técnicos. Es decir, no es un determinado conjunto de dispositivos técnicos; es un tipo de contacto que puede ser gestionado por el conjunto “A” de dispositivos, pero también por el conjunto “B”, y en el futuro por el conjunto “C” (y seguramente, para muchos medios, en el pasado esa gestión del contacto fue lograda por el conjunto “D”). (Por ejemplo, el medio “teléfono” es el tipo de contacto que hasta hace poco sólo permitía el dispositivo técnico “teléfono”, y hoy permite tanto él como Internet.)

Esta definición de medio de comunicación no debería asombrar. Fue señalado cómo ya puede encontrarse en la urdimbre de prácticamente todas las historias de los medios. Y sino podemos apoyarnos en ejemplos como los del disco (de música) que fue disco aunque fuera cambiando la tecnología y sus dispositivos técnicos: el disco fue el disco de pasta, el de 45, el de 33, el de vinilo,

el long play, el mono, el estéreo, el cd, el cassette, el magazine, etc. Cada una de estas tecnologías produjo diferencias en el tipo de contacto, pero no fueron socialmente consideradas significativas como para hablar de nuevos medios de comunicación (a pesar de que el disco de pasta estandarizó la duración de la canción, y casi la inventó como formato; a pesar de que algunas tecnologías obligaban a la escucha en un espacio fijo y otras permiten el desplazamiento; unas obligaban a la escucha compartida y otras se limitan a la escucha privada, etc.). Es decir, si revisamos cada medio de comunicación encontraremos que el mismo no estuvo ni está “encerrado” en una única tecnología ni en un único conjunto de dispositivos técnicos. Lo que siempre definió a los medios de comunicación fue su gestión particular del contacto. (Y sin embargo, esta particularidad del contacto fue casi siempre confundida, a partir de una mirada semi-mc‘luhaniana, con la determinación que un tipo particular de dispositivo y/o tecnología generaba. Se priorizó el instrumento, y no la decisión social de gestionar de una determinada manera el contacto.)

Seamos honestos. Casi ninguna historia de los medios es ciegamente tecnológica. Casi todas trabajan un concepto de medio de comunicación como una particular manera social de utilizar las capacidades de contacto que brinda una determinada tecnología. El acento parece estar puesto en la utilización social de la tecnología y no en la tecnología. Parece. Sin embargo no es nada que no permita esa tecnología, y un medio está claramente asociado a determinados dispositivos técnicos y no a otros, y un medio es el uso de parte de las posibilidades de esos dispositivos y no de cualquier dispositivo o conjunto de ellos que permitan un contacto semejante, y un medio casi siempre fue llamado igual que la tecnología y/o el dispositivo, fusionándolos. Muchas historias de los medios han abandonado el determinismo tecnológico, pero (sin querer) lo siguen profesando.

Nuestra propuesta de definición social de medio de comunicación

Proponemos llamar medio de comunicación a: *toda gestión del contacto vehiculizada por un conjunto de dispositivos técnicos*, donde cada medio

particular de comunicación se distingue de otro *por el tipo de gestión del contacto vehiculizada con independencia del conjunto de dispositivos técnicos utilizados para ello.*

Este (nuestro) acento puesto en la gestión del contacto podemos encontrarlo bosquejado en Oscar Traversa (“Aproximaciones a la noción de dispositivo”). A diferencia de otras posturas donde se reservaba la noción de “dispositivo” a la tecnología o instrumento tecnológico, y el consenso social de cómo utilizarlo formaba parte del concepto “medio”, Traversa define dispositivo como una particular gestión del contacto, incluyendo en él tanto el aparataje técnico como las gestiones sociales de distribución y circulación de los textos producidos por esos instrumentos técnicos. Es decir, aunque difiera la perspectiva de Traversa de nuestra postura, nace en ella. El embrión de nuestro planteo está en sus acercamientos a los dispositivos, donde el acento está puesto, como en nosotros, en la naturaleza de la gestión del contacto, privilegiándola por sobre las características técnicas del aparataje (Traversa), con independencia de la tecnología utilizada (nosotros).

Medio y medio masivo de comunicación

Sabemos que hemos indiferenciado “medio de comunicación” de “medio masivo de comunicación”. Fue ex profeso. El teléfono tiene la culpa. Es obvio que todo medio masivo de comunicación es un medio de comunicación, y no la inversa. Pero no es tan obvio que la masividad de los medios masivos de comunicación no lo es tanto por el acceso masivo al medio como por la difusión masiva de algunos de sus contenidos, que no depende solamente del acceso masivo al medio. La televisión es un medio masivo de comunicación porque algunos de sus contenidos son consumidos masivamente, no porque muchos otros de sus contenidos sólo son consumidos por pocos. Y sin embargo se acepta que Internet es un medio masivo aunque su principal uso (por ahora) es de generación y consumo de contenidos no masivos, cualidad que no se le atribuyó al teléfono a pesar de exhibir las mismas cualidades. Ex profeso hemos indiferenciado medio

de medio masivo de comunicación porque tal vez esta diferencia también esté siendo puesta en cuestión por Internet, tal vez otro gran equívoco. Y porque queremos pensar a la pintura y a la música como medios de comunicación, ¿por qué no?

Volvamos al teléfono. Quienes siguen pensando a los medios casi como “tubos” (no importa tanto el estilo de los mensajes como la propiedad de los medios de comunicación que los transmite si queremos estudiar sus efectos; no importa tanto el discurso social sobre los propietarios de los medios que resignifican sus discursos como sus intenciones e intereses políticos comerciales - que muchas veces sólo podemos presuponer-; no importa tanto las significaciones heterogéneas de un discurso de los medios dentro de una sociedad como la ideología de sus productores, etc.) descuidan la potencia retórica y enunciativa de los discursos (los contenidos), presente también en los discursos telefónicos; descuidan las apropiaciones parciales y críticas que muchos sectores sociales hacen de estos discursos, semejantes a las que ocurren a partir del teléfono; privilegian la propiedad y naturaleza del aparataje técnico, por ejemplo de la televisión, y se despreocupan del teléfono a pesar de su propiedad y naturaleza del aparataje técnico. El triple play está salvando al teléfono del “ostracismo”. Empresas comerciales y candidatos políticos están utilizándolo por su masividad y potencia de gestión del contacto: interpelación directa y privada. Etc.

Para algunos estudios políticos del sistema comunicacional ocuparse de cuál es la ubicación en la “base económica comunicacional” de los distintos actores sociales según cuál es su relación de propiedad con los instrumentos comunicacionales es imprescindible, pero es insuficiente.

¿La muerte de la televisión?

Nuestra propuesta nos permite adentrarnos de otra manera en el debate generado en estos años a partir del “anuncio” de “la muerte de la televisión”. Creemos que de una mejor manera. Pudiendo afirmar, por ejemplo, que Internet no va a matar a la televisión, como hoy tiende a pensarse. No lo va a hacer

porque, por ejemplo, si se mantiene el tipo de gestión del contacto que hoy propone la televisión, pero ya no con el dispositivo técnico de la televisión sino con el de Internet (una posibilidad), sigue siendo televisión porque sigue generándose el mismo tipo de contacto, es decir que sigue siendo el mismo medio, según nuestro planteo. La televisión va a sobrevivir a la televisión. El medio “televisión” va a sobrevivir al dispositivo técnico televisión. Y casi seguramente seguirá llamándose televisión. (Como la escritura, como el disco, como el cine, y como casi todos los medios).

¿Y por qué va a persistir el tipo de contacto hoy conocido como “televisión”? Porque es muy difícil imaginar a nuestras sociedades prescindiendo de él. Pero claro, esto necesita ser justificado.

Una definición social de televisión

¿Qué es la televisión? Es un tipo particular de contacto caracterizado por los siguientes elementos: a) asimetría emisión/recepción (pocos e identificados emisores, muchos y anónimos receptores); b) discursos audiovisuales como materialidad del contacto (aunque obvio, y tal vez por obvio, la naturaleza audiovisual de los discursos televisivos suele ser descuidada en algunas reflexiones sobre el medio); c) recepciones privadas simultáneas de discursos públicos (aunque la recepción puede volverse pública, en un bar por ejemplo, nunca es totalmente pública).

Podrá observarse que no consideramos al “directo” como característica definitoria de la televisión. Simplemente porque no lo es. La radio ejerció el “directo” desde su propio nacimiento, el teléfono fue sólo directo hasta la aparición de los contestadores/grabadores de mensajes, el teatro es esencialmente y casi únicamente “directo” (¿o el teatro no es un medio?). Sobre el “directo” televisivo se han destacado tres aspectos: la simultaneidad emisión/recepción, el imponderable y el “descubrimiento” del receptor que excede al conocimiento/control del emisor. Los tres aspectos existen en la radio y en el teatro, para quedarnos con los medios que comparten con la televisión la asimetría

emisión/recepción. Es cierto que el lenguaje audiovisual (televisión) contiene más información que el sonoro (radio), y por lo tanto que el “descubrimiento” de aspectos del discurso por parte del receptor que no son conocidos/controlados por el emisor es posible en mayor medida en la televisión que en la radio. Pero esta diferencia proviene de las distintas naturalezas de sus lenguajes, no del “directo” (es obvio, ya lo dijimos, la televisión es discurso audiovisual, pero muchas veces parece olvidarse este “detalle”).

Las recepciones privadas simultáneas de discursos públicos es lo que nos permite asegurar la larga vida para la televisión, semejante a la larga vida de la radio. En primer lugar vale observar que algunos servicios de “televisación” de eventos para privados coinciden con el medio “televisión” en los puntos b) y a) (aunque los receptores suelen ser relativamente pocos), pero difiere en el c) porque los discursos no son de acceso público, no son públicos. El caso de cámaras (en general fijas) que registran continuamente espacios públicos o privados que pueden verse vía Internet coincide en los tres aspectos con la televisión, y sin embargo no son (todavía) reconocidas como experiencias televisivas porque la simultaneidad de sus múltiples recepciones privadas no se pone en evidencia (en el mismo texto o en los metadiscursos sobre él), pero estamos frente a un caso puro aunque no clásico de “televisión”. Lo conocido como “circuitos cerrados” (en general de control) sólo comparte con la televisión el punto b) y el “directo” televisivo, nada más, y entonces no es para nuestra cultura televisión; pero todo cambia si esas imágenes se suben a Internet o a la televisión (obsérvese que no es televisión a pesar de compartir el soporte perceptivo de su lenguaje y el, justamente, “directo” televisivo: el directo televisivo no construye a la televisión como medio). Y la radio, para concluir este arbitrario recorrido, no es televisión simplemente, y ni más ni menos, que por el punto b).

La televisión no morirá mientras el hombre siga siendo gregario. No es tema de este artículo el porqué de la “sobrevida” de la radio (inesperada para sus agoreros) después del surgimiento de la televisión. Pero es argumento para

nuestro planteo sobre la larga vida a la televisión. La televisión es compañía presente. Como la radio. Esa compañía es simple o doble, pero siempre presente.

Primera aclaración: que lo sea no significa que todos la vivan (consuman) como compañía, pero por serlo es que la televisión no podrá ser reemplazada por ningún otro tipo de contacto donde no exista la simultaneidad de sus múltiples recepciones privadas.

Hablamos de compañía presente simple cuando el texto televisivo es grabado, y de compañía presente doble cuando es “en vivo y en directo”. En el primer caso el “televidente” sabe y se sabe uno entre otros (uno entre y con innumerables, pocos o muchos) que están viendo y escuchando en el mismo momento ese contenido: el esperado sí de la heroína en una telenovela, la última emisión de un serial, la muerte del villano en una película. Existe un curioso olvido en todos aquellos que circunscribieron “lo televisivo” en el “directo”: la televisión también es grabado, propio y ajeno. La televisión también es sus seriales, sus telenovelas, sus documentos periodísticos, sus documentales, sus dibujos animados, sus publicidades, etc., contenidos grabados pero recepcionadas en presente (en el presente de su emisión, junto con otros anónimos). Y la televisión también es los grabados ajenos, las películas o documentales cinematográficos (o institucionales, o gubernamentales, u hogareños, etc.) pasados por televisión. Ver una película en el cine es experimentar una gestión del contacto muy distinta a ver esa misma película en la pantalla del televisor (usado como mera pantalla) o en la pantalla de una computadora por medio de un videocassette, un dvd o un cd rom, o accediendo a esa película en Internet (utilizado aquí como una suerte de archivo), y muy distinta a un tercer tipo de gestión del contacto como es verla por televisión (en el mismo momento, junto a muchos otros, casi todos anónimos). Es muy distinto llorar la muerte de la heroína de una historia en el espacio público aunque oscuro (y muchas veces pronto a iluminarse) de la sala de cine que compartimos con extraños, a hacerlo en soledad o con sólo la compañía privada de (pocos) conocidos en un espacio privado sabiendo que esa experiencia de consumo de texto en ese mismo momento es casi

imposible que se esté repitiendo en otro lugar, y ambas maneras muy distintas a hacerlo en soledad o con sólo la compañía privada de (pocos) conocidos en un espacio privado pero sabiendo que esa experiencia de consumo de texto se está repitiendo en innumerables otros espacios, que otros (anónimos) están compartiendo la experiencia en ese mismo momento. La fuerza de saberse uno entre otros es tan irreductible como la de saberse único. Ninguna de las dos experiencias de contacto es asimilable a la otra, ninguna reemplaza a la otra. El hombre (todavía) es gregario, y necesita momentos de soledad, pero lo define su carácter comunitario.

El segundo caso es el del “en vivo y en directo”, el famoso “directo” televisivo. La compañía presente es doble, es con los otros televidentes pero también con el enunciador del texto. No necesita ser justificada la importancia y fuerza de la particularidad de esta compañía doble (que no olvidemos que también posee como medio la radio), pero son interesantes recorrer algunos casos.

Las transmisiones televisivas de eventos deportivos son el argumento obvio de la importancia de la compañía presente. También por su carácter negativo, que adopta la forma de contraejemplo. La fortaleza del fútbol como catalizador de emociones y constructor de pasión reside (en países futboleros como la Argentina) en la compañía, en compartir dos presentes, el efímero del gol y el extendido del resultado. Existen muy pocas experiencias comparables a vivir un gol (mejor del equipo propio): su escasez con respecto a los múltiples tantos del basquet o del tenis, y la masividad de la pasión que es alimentada por esa misma masividad, construyen al gol en el fútbol como un instante de comunión social irrepetible. Prolongado por el compartir posterior de las emociones generadas por el resultado. Durante una época que hoy parece ya lejana y perdida, existían transmisiones diferidas de partidos de fútbol, que en algunos casos comenzaban una hora después de comenzado el partido: es decir, mientras empezaba el segundo tiempo de ese partido, comenzaba la transmisión del primero recién terminado. Los viejos espectadores de estas transmisiones conocen cuál era la disyuntiva: ver en televisión el primer tiempo mientras

simultáneamente se escuchaba por radio el segundo, es decir ver lo que ya se sabía que había ocurrido, o ver y escuchar el partido por televisión intentando no enterarse del resultado (actividad compleja donde los silencios o griteríos del barrio aportaban o construían falsos indicios de lo que estaba ocurriendo o había ocurrido en el partido). La “desubicación” del consumidor desfasado de la pasión popular compartida.

Hoy la importancia positiva y negativa de la compañía presente con las transmisiones de fútbol se ha sofisticado. La televisión transmite con dos o tres segundos de retraso con respecto a la radio, y en el momento de escribir estas líneas coexisten dos sistemas televisivos, uno de ellos codificado con un retraso de entre uno y dos segundos con respecto al no codificado. Las consecuencias son signos de las complejas vivencias del tiempo presente: caminar a algunas cuerdas de un estadio de fútbol y escuchar como un eco ahogado el grito de gol de una tribuna y dos segundos después escuchar el grito aislado de una persona que está viviendo por televisión ese mismo partido en directo; la emoción de la final de un torneo con la adrenalina de la posibilidad de llegar en esa jugada al gol que lo obtenga, quebradas por el grito de gol de un vecino que ve el partido con un sistema no codificado, es decir que ve el partido uno o dos segundos “adelantado”, es decir que su grito de gol se adelanta entre uno y dos extensísimos segundos a que pueda ser visto en la pantalla con la misma transmisión pero por sistema codificado; en un bar el adversario que le dice “No” a su vecino de mesa cuando este se ilusiona con un posible gol de su equipo por la imagen que ve en la pantalla de televisión, pero que el adversario ya sabe que no ocurrirá por estar escuchando simultáneamente la radio que “adelanta” dos o tres segundos. Contraejemplos o ejemplos negativos de la compañía presente, ejemplos de la importancia de la compañía presente, que bien sabían quienes miraban partidos diferidos a la noche (habiéndose jugado a la tarde) sin saber el resultado pero que no los emocionaban como los pocos que se transmitían en directo.

Encontrar en la transnoche una transmisión “en vivo y en directo” es encontrar compañía, sea el contenido que sea, sea la calidad que sea del programa.

O un curioso contacto jugado por estos días en un noticiero de trasnoche con esas cámaras de ciudad que muestran paisajes que ilustran la transmisión. La cámara muestra un edificio entre otros surgiendo de la oscuridad por algunas luces encendidas que dibujan ventanas; pero entre ellas hay una luz que se prende y se apaga, y el conductor del noticiero saluda al amigo, y con un código inventado sobre la marcha dialoga con él: si sos de tal equipo dejá apagada la luz, si sos de tal otro prendela y apágala, etc. Compañía.

La muerte individual de la televisión no implica su muerte social

Es cierto que la posmodernidad, el neoliberalismo, la sobremodernidad, la era neobarroca o la hipermodernidad se alimentan de individuos cada vez más aislados, cada vez más diferentes entre sí, con intereses y gustos cada vez más distintos, pero aún nuestras sociedades siguen siéndolo por compartir algunas cosas, menos que antes, pero aún muchas. Y entre ellas, el tiempo presente. La televisión es compañía presente. Ver la temporada “1” de una serie en un dvd no es experimentar la gestión del contacto de la televisión, es sólo consumir el relato de la serie. Ver una discusión ocurrida en un programa de televisión accediendo a YouTube no es compañía presente, no es “televisión”, es ver el archivo/documento de esa discusión. Ver a la noche un capítulo de la telenovela de la tarde que grabó nuestro dvd mientras no estábamos es sólo ver ese capítulo, no es ver televisión, no es compañía presente.

El argumento de que Internet va a decretar la muerte de la televisión porque no habría motivos para ver lo que la mayoría ve en lugar de lo que realmente a uno le gusta y/o interesa (que podrá encontrarlo en el archivo “total” de Internet), porque no habría motivos de tener que verlo cuando el medio televisión lo transmite (y sólo en ese momento) en lugar de hacerlo en el momento que uno realmente lo desea (solo), porque no habría motivos para una recepción absolutamente pasiva frente a otra que admite la interacción (como si la “televisión” no pudiera y no estuviera utilizando dispositivos técnicos de

interacción sin perder su gestión de contacto “televisión”) olvida el más simple de los argumentos: el hombre es un animal gregario.

Larga vida a la televisión, aunque algunos o muchos la abandonen porque no les interesa esa compañía presente. Como ha ocurrido hasta ahora, como lo señalan todas las historias de los medios, en el futuro seguirán coexistirán distintos medios, cada vez más medios. Algunos perderán “audiencia” frente a otros, pero coexistirán. Y no importa con qué dispositivos técnicos y/o tecnologías, pero la televisión seguirá existiendo. Podrán cambiar esos dispositivos o reemplazarse esas tecnologías pero no desaparecerá la singular gestión del contacto que propone la televisión, el medio “televisión”, por lo menos mientras el hombre siga necesitando y buscando compañía, por lo menos mientras nuestras sociedades sigan siendo más o menos como las conocemos hoy.

BIBLIOGRAFÍA

Steimberg, Oscar (1989): “Medios de comunicación” en **Di Tella, Torcuato**: *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires, Puntosur editores.

Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Colección del Círculo-Atuel, 2da. edición.

Traversa, Oscar (2001): “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *signo&seña* Número 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires.

Verón, Eliseo (2001): *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

**LA MIRADA SOBRE EL CUERPO EN SANTA EVITA (1995)
DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ.**

Sonia Carolina Mathier

soniamathier@hotmail.com

Proyecto de investigación: El goce en la mirada. Estudio sobre el cuerpo como objeto de arte (CAI+D 2009)

Director: Jorge. A. Malachevsky

FHyC – UNL

Palabras claves

Cuerpo imaginario, esquizia, objeto mirada, fetiche.

Resumen

El presente trabajo surge en el marco del proyecto de investigación en curso CAI+D 2009: “El goce en la mirada. Estudio sobre el cuerpo como objeto de arte”, y de interrogantes que involucran a la Literatura. ¿Cuál es su punto de mira? ¿Cómo la obra literaria delinea una mirada en este caso, del objeto cuerpo de Eva Perón?

Las imágenes-símbolos del cuerpo de Eva Perón que se representan y se presentan en *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, son analizadas recuperando categorías lacanianas que abordan al objeto Mirada.

Eva en esta novela no es una y la misma para los personajes que la enuncian. Así será la des-conocida para algunos; la Jefa Espiritual de la Nación, la Abanderada de los Humildes, la Santa para otros; el instrumento para Perón; esa mujer, la yegua para los opositores; el simulacro, la muñeca en algunos textos literarios; el sueño, la autómatas, el cuerpo fetiche, la mariposa para los personajes del Coronel y el narrador ficticio. De modo que su cuerpo toma forma a partir de esta proliferación de imágenes-símbolos.

Textualmente es un cuerpo plural, mixturado, fetiche, que se constituye en el objeto de escritura de la novela. La mirada de esta obra literaria sobre el cuerpo de Eva es una mirada oblicua, presenta imágenes vistas-imaginadas como simulacros y como símbolos poderosos que actúan sobre los personajes modificándolos y tensionando sus apetitos.

* * *

Nos preguntamos ¿Cómo la Literatura mira y escribe al cuerpo en tanto objeto? Particularmente, ¿Cómo en la novela *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez es delineado el cuerpo de Eva Perón?

Siguiendo a Lacan, aventuremos la posibilidad de concebir a la escritura literaria en tanto cuadro, es decir como una puesta en imágenes y símbolos de un más allá del objeto perceptible. Desde esta concepción, para leer la Mirada en relación a ese cuadro debe apelarse a tres registros. En el campo especular (que describe al registro imaginario) el yo se adecua a la perspectiva desde la que el otro mira. Las imágenes vistas e imaginadas pertenecen al ámbito de los objetos virtuales propios de este campo. En el registro simbólico se hace alusión a un ordenamiento (la Ley rige) que evoca un vacío de imagen, de manera tal que el sujeto frente a esta especie de agujero debe acomodarse obligadamente al universo representacional comandado por el símbolo.¹ Finalmente, el campo escópico es el ámbito de la Mirada, y está ligado a un objeto real inalcanzable, irrepresentable e inhallable; a una ausencia real que se hace presente en el campo visual como una Mancha vinculada a la insistencia de un goce.

Al apelar a estos tres registros se rompe con lo meramente representacional y se propulsa el encuentro con un más allá de los objetos representados. Así el cuadro (la obra de arte o el texto literario) son “una trampa de cazar miradas. Basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos para,

precisamente, verla desaparecer”. (Lacan, J. 1987: 96). Y ese más allá, es el objeto Mirada.

En nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado elidido –eso se llama la mirada (Lacan, J. 1987: 81)

En torno a “eso” se produce el texto. En este sentido:

Las obras de arte imitan los objetos que ellas representan. Dando la imitación hacen del objeto otra cosa. De este modo sólo fingen imitar. El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla. (Lacan, J. 1988: 174, 160)

Así la obra contornea el vacío: todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío que es la Cosa. Pondremos a jugar entonces la mirada del texto sobre el cuerpo de Evita apoyándonos en algunos elementos de la doctrina lacaniana, a los efectos de intentar discernir el lugar que ocupa la obra en tanto figuración de la “esquizia” entre el ojo y la mirada sobre el cuerpo.²

Para comenzar diremos que efectivamente el cuerpo de Eva Perón es, en esta novela, aquello que se ve, de lo que se enuncia, y se escribe incontinentemente y desde variadas perspectivas. Es hablado en sus tres estados (vivo, enfermo, muerto) por diversas voces y en diferentes temporalidades.³ Entre estas voces hallamos personajes verosímiles -algunos desaparecen promiscuamente del texto, otros persisten a lo largo de toda la novela- y personajes-discursos o discursividades: el relato del mito, el fotográfico, el de los medios masivos, y los textos literarios. Aludiremos rápidamente a algunos de estos testimonios.

Los ojos peronistas-evitistas y los opositores ven a ese cuerpo y lo enuncian imaginariamente: las figuras que cada uno ve se vuelcan en los testimonios que brindan de Evita. Así ella será una Santa o una Yegua.

A la voz de los medios masivos, es un cuerpo honorablemente nombrado, cuantioso, y espectacular. El rumor mediático aparece en el texto en los nombres que se le da a esta mujer (“Abanderada de los Humildes, Dama de la Esperanza, Jefa Espiritual y Vicepresidente Honorario de la Nación”. *S.E.*: 22)⁴, en las cifras cuantiosas de su muerte (“Su cuerpo fue velado durante doce días...Medio millón de personas besó el ataúd...Se colgaron dieciocho mil coronas de flores”. *S.E.*: 22-23), en la imaginación y las especulaciones que la gente proyecta sobre su cuerpo invisible (“Algunas personas (lo) han visto. Dicen que es impresionante. Han pasado tres años y parece intacto. Tiene todas las vísceras. A lo mejor el cuerpo es un engaño, o es de otra”. *S.E.*: 27).

A la voz del personaje-mito, Eva Perón pasa rápidamente de ser un ente desconocido a constituirse como la mujer más influyente de la historia nacional, siendo la guía bondadosa de los pobres y el alma-espíritu del pueblo. Es la que muere prematuramente, es lo que pudo haber sido y no fue porque no tuvo tiempo; la virtuosa, milagrosa, y loable. Ayudante de la sociedad, es solidaria, justa y equitativa; ama infinitamente a Perón, al pueblo, a los otros. Mediáticamente es un cuerpo presentado como poderoso e inalcanzable que provoca fetichismo. Es una concatenación de discursos-alabanzas transmitidos generacionalmente por las familias peronistas. Finalmente, es la presencia que la gente imagina de su figura en el espacio del monumento inconcluso.

Para disimular el espacio vacío, se improvisaron fuentes luminosas y juegos infantiles. Pero la memoria fúnebre de Evita no se ha movido de ese lugar (aunque) la enorme plaza sigue vacía, con su ensalmo intacto. (*S. E.*: 237)

Entonces, según estos rasgos míticos atribuidos a Evita, ella se constituye en un ser más allá de la muerte. Una idea que pervive en las memorias y las conciencias colectivas.

La productividad de esta novela pasa también por la inclusión de textos literarios que hablan a esta mujer. A la voz de estos personajes-textos⁵ su cuerpo

será descripto como pavoroso, bruto, muerto, simulado, endiosado, sexual y a-biografiado. Es una Eva terrorífica, bestia, iletrada y bruta (Cortázar: 1950, *El examen*); es la macho y su extravagancia (Martínez Estrada); también la pudrición (Onetti: 1953, *Ella*). Para Borges es la simulación, el engaño, lo macabro, la muñeca muerta-la puta de arrabal o la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses.⁶ El alma peronista, la pragmática, la poderosa (Galeano: 1990, *Viva el cáncer*). Es la desnuda, la meneada, la apropiada, es su propio sexo, sus deseos y placeres prohibidos; un ser milagroso, y no-biografiado (Perlongher: 1975, *Evita vive*).⁷

Atendiendo a todas estas imágenes de Eva Perón presentadas en la novela, podemos apreciar que los mecanismos para construir apariencias son infinitos. Si esa infinitud pudiera caber en sólo dos figuras imaginarias opuestas e imperantes, éstas serían la de la Santa y la de la Yegua, ya que cada una por su parte gobernaría la pluralidad de testimonios sometiéndolos a su dominio y neutralizando las variaciones enunciativas. La productividad de esta novela de Eloy Martínez, entonces, pone en evidencia la infinitud -y por tal la falsedad- que rige(n) las construcciones imaginarias. Queremos decir que, si bien podríamos suponer que peronistas y opositores leerían la novela recurriendo a los dominios de lectura preestablecidos ideológicamente, la multiplicación de voces que hablan al cuerpo y la circulación de las mismas tiene como efecto principal desfocar la consistencia de cualquier imaginario, develar su carácter ficticio. El desfile de las apariencias permite captar así la razón de toda lógica especular, que es construir alguna apariencia y dejar al yo –a ese yo que hace sociedad en los imaginarios colectivos- capturado en ella.

Develado el secreto de lo especular por la novela, aún ella permite algo más: acercarse a ese otro campo diverso que es el de la Mirada, aunque esta vez, de la mano de las pasiones de algunos personajes hacia ese cuerpo. Así nos encontramos en el texto con otras voces individuales y masculinas sobre las cuales el cuerpo actúa de un modo particular. Para el doctor Ara, el Loco Arancibia, el

Coronel Moori Koenig y el narrador ficcionalizado ese cuerpo de mujer joven muerto –hipotetizamos- tiene una función de Mancha.⁸ Es una Mancha que los modifica, haciendo que pierdan sus máscaras hasta el delirio, la perversión, incluso hasta la locura. Algo en ese cadáver les encanta, incita la ilusión de poseerlo, los excita. Y ese encantamiento va más allá de lo meramente visible, imaginable y/o representable, aunque la escritura deba recurrir -inevitablemente quizá- al universo representacional para caracterizar incluso a estos personajes y a sus propias pasiones irrepresentables en sí.

Ahora bien, cada caso es particular y mencionaremos algunas diferencias. Arancibia ya estaba loco desde el primer encuentro con el cadáver por eso lo mira oblicuamente, lo siente respirar, moverse, por eso le atribuye caracteres de lo viviente. El doctor Ara es el hacedor⁹, y en algún punto el culpable de los efectos que ese cuerpo eterno ejerce sobre el Coronel. La locura de este último –junto con la multiplicidad inacabable de relatos que circulan en otros textos- también encanta al narrador personaje.¹⁰

La mutación que sufre el Coronel ilustra ejemplarmente el poder de esta Mancha. Inicialmente ve al cuerpo como un objeto de estudio-espionaje (debía transmitir a Perón los avances de la enfermedad), luego ese cuerpo será visto como un objeto de odio (y Evita pasa a ser para este personaje la Difunta, Esa Mujer, sus despojos, la Yegua), y finalmente será la mariposa madremía que lo vuelve loco: se obsesiona con el cuerpo, sufre su ausencia en delirios auditivo-perceptivos, siente una sed irrefrenable; necesita contemplarlo, lo escucha hablar; se vuelve vacilante: golpea al cuerpo, lo acaricia, lo humilla, lo mueve; etc.

La mariposa suspendida en el tiempo (eternamente viva/eternamente muerta, inmóvil y movilizada) es, para el Coronel, un cuerpo del entre, una imagen real, un objeto inerte manipulado, una especie de fetiche que cautiva.

(El cuerpo muerto tiene la) función particularmente satisfactoria de un objeto inerte, plenamente a merced del sujeto para la maniobra de sus relaciones eróticas. (Lacan, J. 2003: 153)

El fetichismo implica en todo intercambio simbólico, la permanencia del carácter constituyente de un más allá del objeto (...) El fetiche es imagen proyectada, el punto límite entre la historia, como algo que tiene una continuación y el momento en que se interrumpe. Esta imagen es el signo, el indicador, del punto de la represión (...) Es el objeto fascinante inscripto sobre el velo, en cuya órbita gira (la) vida erótica (del sujeto: niño real). (Lacan, J. 2003: 160-166)

Queremos decir que estos personajes miran en esa corporeidad (muerta/viva) algo del orden de la nada, de la castración (ellos se vuelven locos porque ese cadáver los mira de frente y les recuerda sus faltas); la inmovilidad de ese cuerpo los aterra y los encanta; algo en él les resulta ominosamente bello; un goce los posee, los horroriza y hace que actúen movidos por pasiones extrañas: Ara examina el cuerpo, le toca la entrepierna; el Loco alucina con resucitarle el sexo; el Coronel necesita saberlo allí constantemente como presencia; el narrador busca incesantemente ese objeto perdido que lo persigue obligándolo a llenar ese vacío primero con lenguaje: y así nace la novela.

Si esta novela se parece a las alas de una mariposa –la historia de la muerte fluyendo hacia delante, la historia de la vida avanzando hacia atrás, oscuridad visible, oxímoron de semejanzas- también habrá de parecerse a mí, a la yo que era Ella, a los amores y odios del nosotros. Mito es también el nombre de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela. (S. E: 76)

El relato novelístico también busca a ese cuerpo y quizá ilusoriamente procura reconstituirlo. La escritura mira a ese cadáver en su calidad de indecible realmente, por eso es tan dicho imaginario y aparencialmente. Queremos señalar que el cadáver eterno de Eva Perón cautiva a la escritura, repica; hace que ésta se vuelva una mimesis (o mejor: una metáfora, un símbolo alegórico) de aquél. El tiempo abolido, suspendido y eterno en ese cuerpo se metamorfosea en la ruptura de la temporalidad del relato (produciéndose cortes y continuaciones, embragues y desembragues enunciativos, temporales y actanciales). Además la escritura de la

novela plagada de hablantes acciona como metáfora de la voz empírica que le falta a ese cuerpo por muerto.

Entonces, podríamos decir que el punto de mira de la escritura contornea el vacío, recordando algo real, inaprensible, e indecible íntegramente; algo no imaginable ni simbolizable se asoma: se proyecta sobre el velo una ausencia que hace sombra presentificándose en lo que no puede ser dicho ni mirado.

Sobre el velo puede imaginarse (instaurarse como captura imaginaria y lugar del deseo) la relación con un más allá, fundamental en toda instauración de la relación simbólica. En la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto. (Lacan, J., 2003: 159)

Desde una especie de hendidura, la escritura mira al objeto –y en tal caso es mirada por él- reproduce a la vez que produce las cosas. Es reproductiva porque hace emerger parámetros de visibilidad (desplegando apariencias concebidas, ilusoriamente, como verdades únicas o imágenes reales por ciertos personajes y lectores), y es principalmente productiva porque evidencia la falsedad de los mismos (su calidad de sujetos de enunciado, apariencias, imágenes imaginadas, falsas conciencias). La escritura de la obra impugna entonces estos parámetros, hasta abolirlos de su óptica perceptiva; en sus letras manchadas emerge alguna verdad del objeto (de ese vacío contorneado).

De modo que, siguiendo a Massimo Recalcati¹¹, la escritura de esta novela puede pensarse como una

Práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo real. Ya que se produce como una organización posible del vacío irrepresentable de la Cosa, que pone distancia de la zona incandescente de lo real. La estética del vacío circunscribe, bordea, sublima lo real de la Cosa.

Lo Ominoso (el encuentro del sujeto con lo real mudo de la Cosa) es la condición y el límite de lo estético. Toda obra de arte implica una actividad sublimatoria, una mediación, una defensa frente a lo real. La sublimación produce una vuelta al objeto

como índice de la Cosa. La acción sublimatoria artística consiste en la presentificación-ausentificación de la Cosa. (Recalcati, M. 2006: 9-36)

Así la novela organiza significativamente (desplegando apariencias, imágenes y símbolos plurales) la extrasignificancia del cuerpo de Eva Perón. Lo real de ese cadáver se pone en escena sobre el velo. Y por ser irrepresentable en sí, esta Cosa del cuerpo de mujer joven muerto es representada como otra cosa. El cuerpo (objeto) ampliamente hablado e imaginado se presenta como índice de la Cosa, la novela se defiende así de lo real, evita confrontarlo directamente. O mejor aún: el texto cae en la cuenta de que ese encuentro real cara a cara es imposible, y por eso lo rodea, lo contornea, lo imaginariza y lo simboliza; indicándolo y señalándolo casi toca la indecibilidad de lo real de ese cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

Recalcati, M. (2006): *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Bs. As. Ed. Cifrado: 9-36.

Martínez, T. E. (1995): *Santa Evita*. Buenos Aires. Punto de lectura. 2006.

Lacan, J. (1987): “VI: La esquicia del ojo y la mirada”, “VII: La anamorfosis”, “VIII: La línea y la luz” y “IX: ¿Qué es el cuadro?” en *El Seminario. Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. De la mirada como objeto a minúscula*. Bs. As. Paidós: 75-126.

----- (1988): “X Breves comentarios al margen”; y “XI El amor cortés en anamorfosis” en *El Seminario. Libro VII: La estética del psicoanálisis. El problema de la sublimación*. Bs. As. Paidós: 158-189.

----- (2003): “IX La función del velo” en *El Seminario. Libro IV: La relación de objeto. El objeto fetiche*. Bs. As. Paidós: 153-166

NOTAS

¹ Estos símbolos son entendidos como imágenes reales porque tocan alguna verdad del sujeto.

² El término “esquizia” hace referencia a esa división constitutiva de la percepción entre un campo de lo visible (lo especular, lo representable) y un campo de lo invisible (campo de la Mirada o del goce que se asocia a toda visibilidad y la constituye, goce que produce la puesta en escena de objetos).

³ Evita será dicha alternativamente en la novela como una imagen desconocida y a-social; reconocida e identificada socialmente; y será también un símbolo poderoso, una Mancha que actúa sobre ciertos personajes-sujetos desarmándolos y enloqueciéndolos.

⁴ Las citas de la novela son tomadas de la edición Punto de lectura (2006); de aquí en adelante nos referiremos a ella a partir de la siguiente nomenclatura: *S. E.*: pág.

⁵ Entendemos a dichos intertextos como personajes textuales que a través de su presencia en la novela testimonian y enuncian imágenes de Evita.

⁶ Nos referimos específicamente a los cuentos de Jorge Luis Borges “El simulacro” y “La muerte y la brújula” en *El hacedor* (1960), Bs. As. Emecé; y *Ficciones* (1944) Bs. As. Emecé, respectivamente.

⁷ Otros relatos de Perlongher a tener en cuenta son “El cadáver” (1980) y “El cadáver de la nación” (1980). Véase: *Poemas completos* (1997), Bs. As. Seix Barral. Respecto a la temática intertextual recomendamos además la lectura del cuento “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh; en *Los oficios terrestres* (2005) Bs. As. Ediciones de la Flor.

⁸ Lacan dirá que: “La función de la mancha marca la preexistencia de un dado a ver respecto de lo visto. La función de la mancha y de la mirada escapa siempre a la captación de la forma de visión que se satisface consigo misma imaginándose como conciencia”. (Lacan, J. 1987: 81- 82)

⁹ Ara escribe en sus cuadernos: “«Miro el cuerpo desnudo, sumiso, el paciente cuerpo que desde hace tres años sigue incorrupto gracias a mis cuidados. Soy, aunque Eva no quiera, su Miguel Ángel, su hacedor, el responsable de su vida eterna. Ella es ahora -¿por qué callarlo?- yo. Siento la tentación de inscribirle, sobre el corazón, mi nombre: Pedro Ara. Y la fecha en que comenzaron mis trabajos (...) Mi firma alteraría su perfección. O tal vez no: tal vez la aumentaría»”. (*S. E.*: 189-190)

¹⁰ Estos personajes en relación al cuerpo muerto estarían en un estado que podríamos considerar de sueño: “En el campo del sueño, a las imágenes las caracteriza el hecho de que eso muestra”. (Lacan, J. 1987: 83)

¹¹ Recalcati intenta delinear tres estéticas en la obra de Lacan (la del vacío, la anamórfica, y la de la letra). Las obras artísticas que contornean el vacío recuerdan la dimensión aparentemente más cotidiana del objeto (es el caso de las manzanas de Cézanne, y las botellas de Morandi). Entendemos que algo de dicha cotidianeidad puede apreciarse por ejemplo en las marcas verosímiles presentes en *Santa Evita*, y en el realismo que se le ha atribuido (novela histórica, ficción verdadera).

MEDIOS, MULTIMEDIOS, HIPERMEDIOS: ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DE ALUMNAS DEL PROFESORADO EN EDUCACIÓN INICIAL

Mgter. Daniel Edgardo Maza

dmaza@rec.unrc.edu.ar

Proyecto de investigación: Medios, multimedios, hipermedios. Estudio de las representaciones sociales de alumnas del profesorado

Directora: Prof. Liliana Inés Guinazú

UNRC

Palabras Clave

Nuevas Tecnologías, Multimedios, Pedagogía, Enseñanza-aprendizaje, Constructivismo.

Resumen

Se presentan aquí algunos resultados de una encuesta que se realizó a alumnas de la Carrera del Profesorado de Educación Inicial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Las alumnas encuestadas están realizando o han realizado ya sus prácticas profesionales en distintos colegios de la ciudad de Río Cuarto. Análisis preliminares de las encuestas realizadas demuestran que las alumnas estudiantes del Profesorado en Educación Inicial no reconocen con exactitud los conceptos de “Hipertexto”, “Hipermedia” y “Multimedia”. Este último es el más reconocido y suele relacionárselo con la computadora o el uso de la televisión y el reproductor de vídeo en el aula o directamente a los medios audiovisuales. Existen docentes menos predispuestos que otros para la utilización de las tecnologías en la enseñanza, y esto es normal que así suceda; no todos tenemos la misma empatía con lo tecnológico. Lo importante en este punto es poder perderle el miedo a las

tecnologías y sobre todo al a veces “complejo de inferioridad cognitiva” que los docentes tienen cuando se enfrentan con sus alumnos en relación con este tema. Perderle el miedo a las tecnologías es la posibilidad de poder abordarlas, conocerlas, utilizarlas, “manejarlas” y hacerlas dúctiles a los objetivos didácticos que se tengan. Cuanta mayor interacción se logre con las nuevas tecnologías mayores potenciales pedagógicos se podrán sacar de ellas.

* * *

Las actividades comerciales en general, financieras, administrativas y hasta las actividades culturales, educativas y particulares han encontrado en las nuevas tecnologías nuevas formas de expresión, de intercambio, de comportamiento y de desarrollo. Las prácticas sociales tradicionales, sus interrelaciones y hasta sus actores principales han visto modificados sus mecanismos habituales de funcionamiento y hasta sus protagonismos.

Ante la presencia de estas nuevas situaciones sociales y estas nuevas prácticas culturales nacen también nuevas formas de percibir la realidad circundante, nuevas formas de transmitir los contenidos; es decir: nacen nuevos códigos para decir y para entender las cosas. Nuevas nociones de espacialidad, de orden y hasta de enunciación y semántica textuales están generando nuevas visiones (Clément, 2000)

Las nuevas generaciones de jóvenes han nacido y están creciendo en una cultura dominada por la imagen, por lo extremadamente concreto y visible y hasta por lo fugaz. Los destinatarios de los contenidos transmitidos o propuestos por las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación tienen ahora otros niveles de sensorialidad, otras formas de concreción y procesamiento semántico, otro dinamismo perceptivo y hasta otra emotividad.

La escuela en la sociedad actual ha perdido su rol hegemónico en la transmisión y en la distribución del conocimiento. Hoy, los medios de comunicación especialmente la radio y la televisión, al alcance de la mayoría de la población, presentan de un modo atractivo información abundante y variada. Los niños y adolescentes interactúan cotidianamente con los nuevos sistemas de comunicación; los viven como naturales y se socializan en sus códigos, formas cognitivas y valores; llegan a la escuela con un abundante capital de conocimientos sobre la realidad que aprenden y “aprehenden” de los medios.

Ante esta situación, las instituciones educativas enfrentan el desafío no sólo de incorporar las nuevas tecnologías de la información como contenidos de la enseñanza, sino también reconocer y partir de las concepciones que los niños y adolescentes tienen sobre estas tecnologías para diseñar, desarrollar y evaluar prácticas pedagógicas que promuevan el desarrollo de una disposición reflexiva sobre los conocimientos y los usos tecnológicos.

Se presentan aquí algunos resultados de una encuesta que se realizó entre las alumnas de la Carrera del Profesorado de Educación Inicial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Río Cuarto, en la ciudad de Río Cuarto, al sur de la provincia de Córdoba. Las alumnas encuestadas están o han realizado ya sus prácticas profesionales en distintos colegios de la ciudad. De acuerdo con algunos análisis preliminares de las encuestas realizadas en la ciudad de Río Cuarto podría decirse que en general las alumnas estudiantes del Profesorado en Educación Inicial no reconocen con exactitud los términos “Hipertexto”, “Hipermedia” y “Multimedia”. En el mejor de los casos, se reconoce el término “Multimedia”, aunque vagamente y suele relacionárselo directamente con la computadora o el uso de la televisión y el reproductor de vídeo en el aula o directamente a los medios audiovisuales

MULTIMEDIOS: *“...conjunto de computadoras” – “...todo lo relacionado a la búsqueda de internet”- “...accesorios y utensilios electrónicos”*

– “modo de transmitir información rápida y a cualquier lugar” – “...imagen y sonido utilizados en pc” – “...lo relaciono con internet” – “para ser sincera, el único término que escuché de estos tres es multimedia, pero no sé con exactitud a qué se refiere” – “programas de computadoras que permiten una interacción-sujeto”

HIPERTEXTO: *“...capacidad significativa de palabras en un espacio determinado” – “son aquellos textos que se encuentran en internet”*

Estás respuestas giran en torno a representaciones marcadas por la fuerte presencia tecnológicas de la computadora y el masivo uso de internet. Ante estos términos, pareciera que las alumnas intentan asociaciones conceptuales armadas rápidamente desde algunos imaginarios colectivos, desde algunas experiencias personales, desde algunos términos leídos o escuchados decir en alguna circunstancia.

En relación con las experiencias del uso de nuevas tecnologías en el aula, las encuestas muestran, al menos inicialmente, que las experiencias con nuevas tecnologías en la educación sólo se reducen al uso de un televisor para ver alguna película, documental o dibujito animado. En pocos casos se ha asistido al uso de la computadora para que los niños aprendan a manejar el mouse o interactúen con algún juego didáctico. En todos los casos se menciona que estas actividades han carecido de un marco pedagógico preestablecido y de la asistencia y acompañamiento sistematizado del docente.

Si bien en varias oportunidades se reconoce al empleo de los Multimedias en el aula como facilitadores del aprendizaje, la opción más elegida es la del uso de los multimedios como base para la motivación de los alumnos. Estos “roles” asignados, sólo se manifiestan en un plano teórico y como expresión de deseo. En contadas oportunidades se hace referencia a una concientización pedagógica en la utilización de estos medios. Se reconoce por parte de las alumnas estudiantes la falta de capacitación en el tema y al mismo tiempo se declara la importancia y la

necesidad de capacitarse para estar preparados ante esta nueva realidad y responder con eficiencia ante las inquietudes y habilidades de los niños.

Ante la pregunta de ¿Cómo ve usted el empleo de los multimedia en el aula?, una alumna eligió la opción **“como ejes centrales del proceso de enseñanza y de aprendizaje”**. Si bien esta respuesta no tiene incidencia en la generalidad de las representaciones, es importante estar atento a estas posiciones extremas de pensar que la tecnología viene a reemplazar a la educación formal, y lo que es pero, pensar que están para solucionar todos los problemas pedagógicos y didácticos en el proceso de enseñanza. Suponer que la utilización de instrumentos derivados del avance técnico mejorará automáticamente la eficiencia y eficacia de los sistemas educativos y abrirá incluso posibilidades para la sustitución del profesor, es un grave error y tras esta pretensión aparece implícito un concepto de enseñanza como mera transmisión de información. Sin embargo, la mejora automática del sistema educativo por la inclusión de los medios no se comprueba efectivamente. Los medios y los métodos tecnológicos que se incorporan al campo educativo tienen su origen en otros ámbitos, generalmente en las empresas o en el área militar. Este traspaso de medios y métodos de un campo, de forma acrítica, arrastra los conceptos y las valoraciones de la racionalidad instrumental o técnica, de forma tal que, desde el surgimiento de los primeros medios audiovisuales hasta el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información, se inicia un discurso en el que se considera imprescindible la innovación tecnológica o la modernización de la escuela. Esta perspectiva considera que la incorporación de las nuevas tecnologías a la educación son por sí mismos determinantes del mejoramiento de la enseñanza.

Se evidencia una valoración “suprema” hacia las nuevas tecnologías y en ocasiones una subordinación resignada ante sus avances y poca actitud crítica en la interacción con éstas, si bien en oportunidades hay reconocimiento de su potencial pedagógico, potencial que parece se intenta delegar exclusivamente a la

tecnología. Las expresiones de las alumnas encuestadas sólo se limitan a que ***“es bueno que los alumnos conozcan sobre las tecnologías y tengan la posibilidad de acceder”*** o que ***“es bueno estar actualizadas en las novedades que surjan”***

Según las expresiones de las alumnas encuestadas, no se manifiesta claramente, o al menos no se puede concluir a partir de las respuestas, de que haya una participación activa de los docentes en la incorporación de la tecnología en el proceso mismo de enseñanza aprendizaje. Nos referimos aquí a la posibilidad de construir el acto de enseñanza a partir de las posibilidades didácticas y los instrumentos específicos que potencialmente brinda cada uso tecnológico. Obviamente que desde esa perspectiva se requiere un mínimo conocimiento del manejo y las características técnicas y de los códigos propios de cada tecnología, a partir de este mínimo conocimiento surgirán desde los docentes los usos pedagógicos y didácticos que para determinadas circunstancias y para determinados objetivos puedan y/o deban utilizarse en el proceso de enseñanza aprendizaje y de acuerdo con determinado grupo de estudiantes.

Desde esta perspectiva y desde esta práctica es que nos referimos a la participación activa del docente en el uso de las tecnologías con fines educativos. Es el docente el que potencia, utiliza y propone el uso pedagógico de las tecnologías. Éstas en esencia no son ni pedagógicas, ni didácticas; es el docente quien le da éstas características cuando se decide a utilizarlos en determinados procesos de enseñanza-aprendizaje. Es aquí cuando decimos que el uso de las tecnologías en la enseñanza es un proceso colectivo que se construye a partir de realidades concretas y objetivos definidos. Si por el contrario se utilizan las tecnologías para rellenar un espacio en la clase o para hacerla simplemente más bonita y sobre todo sin objetivos previos, el intento sólo quedará en el mejor de los casos en un detalle entretenido sin que avance en una inclusión efectiva en la construcción del conocimiento; incluso se corre el riesgo de que tal inclusión resulte contradictoria en la generación del conocimiento de los alumnos.

Existen docentes menos predispuestos que otros para la utilización de las tecnologías en la enseñanza, y esto es normal que así suceda; no todos tenemos la misma empatía con lo tecnológico. Lo importante en este punto es poder perderle el miedo a las tecnologías y sobre todo al a veces “complejo de inferioridad cognitiva” que los docentes tienen cuando se enfrentan con sus alumnos en relación con este tema. Perderle el miedo a las tecnologías es la posibilidad de poder abordarlas, conocerlas, utilizarlas, “manejarlas” y hacerlas dúctiles a los objetivos didácticos que se tengan. Cuanto más nos animemos a conocerlas y a utilizarlas, mayores potenciales pedagógicos podremos sacar de ellas.

Le interesa formarse: “...porque los alumnos conocen la tecnología y como docente me siento limitada en cuanto al conocimiento para la utilización de la tecnología”

Las tecnologías no reemplazan, ni superan, ni condicionan los procesos de enseñanza aprendizajes, ni mucho menos vienen a ocupar el lugar del docente en estos procesos. El docente es insustituible y necesario cuando se propone el uso de tecnología en el aula. Es el docente quien debe guiar al alumno en el uso de las tecnologías y quien propone los marcos específicos de su utilización. Para lograr esto hay que perderles el miedo, asumirlos y conocerlos utilizándolos y utilizarlos conociéndolos.

Desde esta perspectiva constructivista es que surgen dos acciones casi simultáneas que se llevan a cabo en esto de la utilización de las tecnologías en el proceso de enseñanza: La acción educativa y la acción investigativa. El mero acto de análisis del marco en el cual las tecnologías intervendrán en la enseñanza y el simple asomo a las características específicas de cada tecnología a usar es ya una acción investigativa. La simple planificación de estas intervenciones y el planteo de objetivos específicos son ya acciones educativas. De hecho, conocer las características específicas de una tecnología determinada para usarla

pedagógicamente es al mismo tiempo un acto investigativo y educativo para el docente.

Hablábamos en párrafos anteriores de una construcción colectiva del uso de las tecnologías con fines educativos. La máxima expresión de esta circunstancia es por ejemplo se les propone a los alumnos producir un vídeo sobre determinado tema. El propio hecho del “hacer” le permite al alumno descubrirle a esa tecnología sus potencialidades discursivas, sus características semióticas. Esta práctica permite descubrir la relación entre técnica y significación y sus modos de implementarla en función de unos objetivos. Y no es que los alumnos aprendan a manipular los mensajes desde la tecnología, deben aprender desde estas prácticas concretas a asumir actitudes críticas frente a otros mensajes, a posicionarse responsablemente en el uso social y educativo de las tecnologías, a diferenciar lo bueno y lo malo de los usos tecnológicos, a ser parte activa en la construcción y emisión, cuando pueda, y recepción de las propuesta tecnológicas. Y en este trabajo de desconstrucción y reconstrucción de los significados en el uso de los medios, el docente debe acompañar y guiar.

BIBLIOGRAFÍA

Clément, J. (2000): *Del Texto al hipertexto: hacia una epistemología del discurso.*

LITWIN, E.(comp.) (1995): *Tecnología educativa. Política, historias, propuestas.* Paidós, Mexico. 288 p.p.

Vandendorpe, C. (2003): *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura.* Bs. As. Ed. Fondo de Cultura Económica.

PIGLIA Y SAER: MÁS ALLÁ DE LA NOVELA

Héctor Osvaldo Mazal

osvaldomazal@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea.

Directora: María de las Mercedes García Saraví

Co-Directora: Carolina Rosa Repetto

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Piglia – Saer – Novela – crisis – rizoma – ensayo - lírica

Resumen

¿Por qué en dos de los novelistas argentinos más representativos de finales del siglo XX, Piglia y Saer, escribir novelas pareciera ser sólo un instrumento, una de las dimensiones de un proyecto más amplio?

Postulamos que ambos, como respuesta al agotamiento del modelo de la novela realista del siglo XIX, estructuran complejos dispositivos de enunciación configurando rizomas que entretejen toda la producción textual y trascienden la construcción de cada texto novelístico.

En el caso de Piglia, de quien afirmamos que concibe a la novela como una traducción, ese dispositivo hibridiza crítica y ficción, estableciendo entre ambos tipos de texto circulaciones y recurrencias de concepciones, historias y personajes, fundamentalmente mediante minúsculas unidades o formas breves, a las que hemos llamado “narremas” y “critemas”, que se repiten, desplazadas, modificadas, expandidas o contraídas, tanto en una forma breve como en un ensayo o una novela, generando a la vez crítica y ficción. Un dispositivo

organizado por el secreto, la falsificación, el complot, como figuras centrales de esa práctica de escritura.

En Saer, el dispositivo intenta integrar lo “no-novelable” mediante la mezcla de géneros y la construcción, con toda la obra, de un sistema espacializado en una “zona”; sistema en el que los hechos y los personajes –la “tribu” saeriana– forman una red que cruza de un texto al otro. Todo atravesado, en el marco de esta concepción de la narración como una investigación, por el presente del relato y la experiencia de escritura que construye todas las otras: percepción, recuerdo, reflexión.

* * *

¿Por qué dos de los novelistas argentinos más representativos de finales del siglo XX no tienen como preocupación principal la construcción de novelas?... O, mejor dicho, ¿por qué escribir novelas es para cada uno de ellos nada más que un instrumento, una de las dimensiones de un proyecto más amplio que los define en relación con la creación, la representación, el conocimiento, lo ideológico y el poder?

Estas preguntas fueron apenas un momento del proceso que arrancó a partir de lo trabajado como investigador inicial en los proyectos de investigación “Novela argentina de los 90” (años 2001-2003) y “Alteraciones en la frontera de la novela argentina de los noventa” (años 2004-2005), realizados en el marco del Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la FHyCS, bajo la dirección de la Dra. Ana María Camblong. Allí se comenzó a esbozar el tema de una futura tesis de maestría, cuya escritura acabo de completar, que apuntaba inicialmente a estudiar contraposiciones entre realismo, utopía y heterotopía en algunos narradores argentinos del siglo XX, y que terminó centrándose en tres concepciones novelísticas que han marcado fuertes improntas en la literatura argentina de fines del siglo XX, las de Aira, Piglia y Saer.

Posteriormente, durante el desarrollo de la tesis, se decidió acotar el corpus, limitándolo a las obras de Piglia y Saer: sus concepciones narrativas, en relación con el lugar estético, social y político de la novela y, más allá, de la narración en general; y, fundamentalmente, cómo eso se plasmó en la configuración de amplios dispositivos de escritura.

La complejidad de las dimensiones en juego para evaluar y comparar concepciones novelísticas, y su inserción en dispositivos más amplios de enunciación, abarca en primer lugar la cuestión más general del género -en el sentido de si puede rastrearse hoy alguna definición del género novela más o menos consensuada en el campo literario... o si vale la pena hacerlo. En segundo lugar, las relaciones de la novela con el lenguaje, con la representación, el lugar social de la novela, su relación con otros discursos, el eterno debate acerca del realismo, y el no menos infinito acerca de la creación, la productividad del escritor, las estrategias mediante las que, a pesar del supuesto agotamiento del género, se continúan generando potentes textos novelísticos.

Para acotar tan amplia área temática y centrarse en configurar la fuerte polaridad que representan los dos autores en el campo de la novela argentina de fines del siglo XX, se decidió delimitar el corpus trabajando específicamente con las reflexiones y propuestas teórico-críticas que los autores seleccionados han realizado en sus trabajos ensayísticos. En cuanto a las hipótesis, recordando la idea lukacsiana de la existencia de ciertas esencias atemporales, de “formas” -estructuras significativas, las llamó Goldmann, (Goldmann 1967: 183)-, que corresponderían a la expresión literaria de ciertas “actitudes humanas coherentes”, trazamos una analogía –aunque no consideremos como atemporales ni a las formas ni a las “actitudes” a las que ellas podrían corresponder- y trabajamos las dos concepciones de la novela, pensando provisionalmente que consideran a la novela como traducción (Piglia), y como investigación (Saer).

La delimitación de esas dos concepciones no sería gratuita, sino que se relaciona con lo que consideramos dos “actitudes básicas” modernas en relación con una novela (o cualquier tipo de relato):

1º: la sensación de que un relato es capaz de describir una época, una sociedad; que es capaz de mostrar (de traducir) lo que otros discursos/géneros no pueden abarcar en su complejidad: las profundidades de la historia, de la cultura, de la sociedad;

2º: la creencia en la posibilidad de la narración de jugar con los límites de la percepción, con los límites de la reflexión en relación con lo real, y de poder contarlo a través de la ficción que se convierte así en una experiencia de investigación narrativa (mostrar lo innombrable, narrar lo inenarrable, diría Saer).

Podría decirse que, en cierta forma, Piglia y Saer -con muchas salvedades en el caso de Saer- participan de la idea de literatura como *refracción*, -y no simplemente como *reflejo*- en el primer caso de lo real “social” y en el segundo de lo real “perceptible” y “especulativo”. En consecuencia, les interesa alguna clase de precisión, de fidelidad – aunque sea a la manera de ideal regulador-, o por lo menos investigar los ajustes –y desajustes- entre la novela y alguna clase de realidad que sería su objeto.

Por otra parte, en los dos casos, sus teorizaciones y dispositivos de escritura se han construido específicamente a partir de la idea del agotamiento del modelo de la novela realista del siglo XIX. Por lo que el problema encarado en la tesis pasó a especificarse aún más: en qué consistieron las respuestas de los dos autores a la situación crítica del género.

En relación con esta especificidad problemática, la hipótesis general que planteamos es que esa respuesta implicó en los dos casos trascender la construcción de cada texto novelístico, para centrarse en la estructuración de complejos dispositivos de enunciación, que forman un rizoma que entreteje toda la producción textual. Y esa situación exige al crítico una lectura global de esos dispositivos que sobrepasan la dimensión de un solo texto, de una sola novela.

Eso implicó por lo tanto, analizar las dos concepciones en relación con un marco más amplio que el de una teoría de la novela: revisar las estrategias con las que cada una de las poéticas postuló la construcción de sistemas que permitieran la creación de maneras de continuar narrando, a partir de la ya antigua crisis de la

novela como género. En los dos casos, a partir de híbrides y solapamientos con otros géneros; específicamente el ensayo, en Piglia, y la lírica, en Saer. Nuestra hipótesis acerca de la creación de estos dos amplios dispositivos de escritura, se desgajó por lo tanto en dos sub-hipótesis:

1) En el caso de **Piglia**, éste contrapone una novela “utópica” a la novela realista, en un planteo político en el que se describe a ésta como el relato del Estado, y se le oponen los textos utópicos como lugar de traducción de los discursos (contra-discursos) sociales, que develan la totalidad capitalista que se esconde detrás de la superficie del mundo, y que el relato del estado intenta escamotear. Complots del poder, y contra-complots de los que resisten. En el dispositivo generado por Piglia, ficción y crítica se hibridizan: se establecen entre ambos tipos de texto circulaciones y recurrencias de concepciones, historias y personajes: minúsculas unidades o formas breves, a las que hemos llamado “narremas” y “critemas”. Éstas se repiten, desplazadas, modificadas, expandidas o contraídas, tanto en una forma breve como en un ensayo o una novela, generando a la vez crítica y ficción. Y en ambas el secreto, la falsificación, el complot, son figuras de la práctica de escritura que organizan el dispositivo, y que reenvían permanentemente de lo narrativo a lo ensayístico y viceversa.

Se produce así una continuidad, en la que la novela como “archivo” es el modelo, y en el marco de una construcción apócrifa de tipo autobiográfico, el mítico “diario” del escritor funciona como utópico texto-género abarcador de todos los textos particulares.

2) **Saer**, quien definió su trabajo ficcional como una “antropología especulativa”, planteó la necesidad de rechazar lo “novelístico” (entendido como el reino de la causalidad lineal y de la hiperhistoricidad, propio del realismo) e integrar lo “no-novelable”, lo indecible, en una especie de género nuevo, la “narración”, que en realidad es, de manera mas amplia, un modo de relación con el mundo, una función del espíritu que permite comunicar la experiencia (Cfr. Benjamin 2002), entrever esa trama que es el mundo y que sólo podemos conocer fragmentariamente. Porque si los hechos históricos son en sí esencialmente

incognoscibles, la totalidad lo es aún más, la totalidad “no puede ser más que imaginaria”, metafórica: nunca el mundo ha sido abarcable como totalidad, la visión del conjunto es siempre una ilusión (Saer 2004: 142), y el novelista escribe no para que los otros vean la realidad sino más bien para que registren la ceguera que sufren. Esa clase de escritor no tiene “nada especial que comunicar ni misión histórica que cumplir”; no construye discursos sino objetos, construcciones “cuyo sentido es su forma misma” (ibid 124).

Y el amplio dispositivo poético no sólo incluye la mezcla de géneros (narrativa, poesía, teoría y crítica) sino que construye con toda la obra narrativa un sistema, en general especializado en una “zona”; sistema en el que los hechos y los personajes –la “tribu” saeriana, para nosotros- forman una red que cruza de un texto al otro, red en la que algo apenas esbozado en una narración reaparece o se desarrolla en otra, en cualquier dirección temporal. Esa trama genera una manera diferente de leer cada texto en relación con los otros; a la vez, desde el punto de vista de la creación, es generadora de nuevos relatos pues cada punto de un relato es capaz de expandirse y generar otros.

Y toda esa trama está atravesada por la potencia del presente del relato, y de la experiencia de escritura que construye todas las otras: percepción, recuerdo, reflexión.

Podemos describir las dos poéticas deleuzianamente como “máquinas de escritura o de expresión” (Deleuze 2002: 62), dispositivos continuos de diferente cualidad (político e imbricado en lo histórico en el caso de Piglia, espacio-temporal, experiencial y especulativo en el de Saer), con relaciones específicas entre los textos y alguna clase de totalidad -más o menos problemática- y diseñados con un doble propósito: generar continuamente narraciones y que éstas, a la vez, se constituyan en respuestas narrativas al cansancio o la extinción del género, construyendo un lugar social para la novela, específicamente al margen de las imposiciones del mercado literario.

Sinteticemos ahora el devenir de esta tesis: un inicial y aparente respeto cuasi prusiano por las formas canónicas del género tesis, se fue desplazando e

insertando en el desarrollo de una idea narrativa, la del juego (o más bien la de dos jugadores de papel que traspasan sus respectivas praxis: ajedrecista y jugador de punto y banca). Idea que sobrepuso una configuración adicional a la estructura canónica argumentativa. Por lo que eso que fue originalmente el plan de tesis (antecedentes, fundamentación, estado de la cuestión, problema e hipótesis, marco teórico...) se mantuvo con pocas modificaciones y agregados, a la manera de un marco inicial no creado en este caso para después romperlo, sino para respetarlo a rajatabla. Como sucede en cualquier juego que se precie –en nuestro caso, tanto el ajedrez pigliano como el saeriano juego de azar-, para a partir de esas reglas generar la virtual infinitud de las derivas. Como es el caso de los dos textos narrativos apócrifos que escribimos para el inicio de cada una de las dos partes del desarrollo, la pigliana y la saeriana.

Inscribimos entonces los dos dispositivos de escritura aquí analizados en una trama definida por la polaridad ajedrez vs. juego de azar, una dimensión que fue surgiendo en el promediar del recorrido analítico y que se terminó configurando en la reflexión comparativa del final, para volver retrospectivamente en las sucesivas revisiones a teñir los comienzos, como en otros dos fragmentos de textos poéticos y narrativos de ambos autores que abren la tesis. Ello posibilitó condensar significaciones, entrelazar recorridos parciales y, sobre todo, contaminar desde lo narrativo y lo ensayístico el género tesis, cuyos marcos canónicos habían sido en un principio defendidos con tanto celo.

Finalmente, desde el punto de vista metodológico, si interpretar es, según Deleuze, ver cómo funciona algo, nuestra interpretación de los dos dispositivos, a partir del concepto de rizoma, fue recorriendo en cada caso tanto los estratos en los que se territorializaban las escrituras, como las líneas de fuga que las diseminaban. Y eso nos permitió configurar lo que consideramos los hallazgos de nuestra tesis.

En Piglia, la puesta en escena de una aparente y proclamada significación profunda –secreta- de la Sociedad capitalista y de la Historia, que los textos revelarían –refractarían-, explota en los mecanismos de apropiación y

falsificación, y también de circulación de elementos mínimos –de formas breves narrativas y críticas: los llamamos “narremas” y “critemas”- que pervierten cualquier clase de univocidad de sentido en esa supuesta refracción artística y crítica de la realidad social e histórica.

En Saer, es lo que llamamos el paso de lo mítico a lo narrativo el que cumple una función disgregadora. Si la configuración de una Zona y una Tribu saeriana crea un mundo mítico (a la manera de una cronotopía fundamental), el entrecruzamiento entre las infinitas líneas que generan los procesos de percepción, memoria y reflexión, en el marco del presente de la escritura valorizado como momento central de la experiencia poética, a la manera de la lírica, desbarranca cualquier representatividad o ejemplaridad mítica y nos lanza al relato como lugar del despojo y la contingencia.

Cálculo y anticipación de un Piglia ajedrecista, entonces, que lucha contra otro con toda la biblioteca del ajedrez (con todos esos otros que juegan con él al mismo tiempo) sobre sus espaldas; exposición e incertidumbre de Saer, jugador de punto y banca, que no lucha contra nadie, porque enfrente está solamente la nada del azar, y lo único que vale la pena es sentarse a la mesa y repetir hasta el infinito el gesto siempre perdidioso y por eso heroico de trenzarse en cada tiro, en cada mano, con los misterios del mundo.

De eso trata nuestra tesis.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (2002) “El narrador” en *Ensayos*, Tomo I. Madrid, Editora Nacional. 69-106.

Deleuze G.-Guattari F. (2002) *Mil Mesetas*. Valencia, Pretextos.

Goldmann, L. (1967) *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva.

Saer, J.J. (2004) *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

LA SIGNIFICACIÓN DE LAS EMOCIONES EN EL PROCESO DE CREACIÓN ESCÉNICA

M. en A. Ana Cristina Medellín Gómez.
cristina.medellin@gmail.com

Proyecto de investigación: La Semiótica en la construcción del espectáculo interdisciplinario. La generación interna de la emotividad dentro del espectáculo y la generada por apreciación en el espectador

Director: Dr. Benito Cañada Rangel.
Universidad Autónoma de Querétaro

Palabras clave

Emoción, comunicación, percepción, movimiento, postura y escena.

Resumen

Durante esta investigación se conjuntó la experiencia de diferentes disciplinas que abarcan los signos de la comunicación no-verbal, para fundamentar una semiótica al servicio del artista escénico; priorizando los procesos biológicos relacionados con el estado de ánimo, el proceso de pensamiento y la postura corporal. Se confirmó que las situaciones presentes en todo acto de comunicación encuentran su origen en la actividad neuronal humana. Se determinó la importancia que tiene el conocimiento que el artista tenga sobre las características relacionadas a procesos orgánicos de las emociones para incrementar las potencialidades interpretativas en escena. Este tipo de conocimientos permite al artista escénico ampliar las fuentes para la toma de decisiones en los procesos interpretativos. Se tomaron en cuenta los aspectos de la neuropsicología que se encuentran ineludiblemente interrelacionados con las emociones y la forma en la que los seres humanos las percibimos como un

lenguaje. Delimitando los campos de interés hacia resultados concretos en el ámbito escénico.

* * *

Introducción

La presente investigación considera a la emoción como una agitación del ánimo, un fenómeno mental transitorio que se acompaña de correlatos vegetativos (rubor, sudor, lágrimas) y de actos motores más o menos voluntarios; y al sentimiento como un estado de ánimo, un fenómeno duradero, que es difícil de captar en una expresión corporal definida.

A los participantes de los ejercicios que se llevaron a cabo se les invitó a percibir la experiencia de modificación de las emociones en forma integral, estableciendo al cuerpo como un todo unificador de la razón, las emociones y las sensaciones. Dado que la salud mental, física y emocional confluyen de manera inseparable en el ser humano (incluida su nutrición), fueron variables para la objetiva evaluación de los ejercicios aplicados; a esto se le suma el hecho de que la percepción de las emociones es endógena y exógena simultáneamente.

El análisis acucioso de lo anterior permite entablar la estrecha relación entre las posturas corporales y la comunicación de emociones. En observación prolongada por más de 25 años, esta relación postura-emoción generó una serie de cuestionamientos y reflexiones en torno a la problemática del registro de emociones en lo referente a diversos aspectos, en particular a los relacionados con los procesos de producción artística y, de forma especial, con la creación de personajes al servicio del intérprete escénico.

Se tomaron como referencia los procesos psicomotrices, los elementos neuropsicológicos, la fisiología cerebral, la filosofía, la comunicación no verbal, la expresión corporal en sí misma y las técnicas de interpretación artística de diversos autores que se han preocupado por encontrar la definición de la

percepción de nuestros estados de ánimo como un lenguaje que se comunica a través de los sentidos del emisor y del receptor.

Los seres humanos, a lo largo de casi dos siglos hemos reflexionado sobre la naturaleza, evidente pero inexplicable, de nuestras emociones. Se ha escrito mucho sobre la variedad y abundancia de las gamas emocionales que experimentamos, sobre la influencia y el valor de las emociones en los hechos importantes de nuestras vidas. Y aunque no sea fácil distinguir claramente un componente biológico y uno cultural, se ha reconocido que ambos factores son determinantes. Como lo señalan Mirko Lampis y Antonio Damasio :

Nos encontramos frente al hecho de que el espacio-tiempo cultural en el que vivimos determina (y no sólo es determinado por) la naturaleza biológica de nuestro yo (el *umwelt* humano, nuestra relación fenomenológica con la realidad): las elaboraciones, relaciones y constricciones culturales que dirigen nuestra acción influyen en y co-determinan el desarrollo ontogénico de esas estructuras biológicas, y especialmente neuronales, que presentando algún grado de plasticidad cambian siguiendo una dinámica congruente a la de las complejas redes interaccionales (orgánicas, sociales y semióticas) en las que nos desenvolvemos y actuamos. Fenómenos que presentan una fuerte implicación biológica como el sexo, las relaciones parentales, el altruismo, la comida, el instinto de supervivencia y hasta la muerte acaban siendo modelizados (y por ende vividos) de manera diferente en las diversas culturas y tradiciones. Las emociones sociales vierten sobre las interacciones recursivas de un organismo con las demás individualidades de su entorno y constituyen por tanto un aspecto importante en la planificación y desarrollo de cualquier conducta culturalmente adecuada¹(Lampis, M. 2009:4)

El procesamiento neurobiológico de las emociones comienza con una deliberada y consiente apreciación acerca de la situación generadora de la emoción la que se expresa en imágenes mentales organizadas en pensamientos. Esto involucra una evaluación cognitiva que incluye imágenes no verbales y verbales. El substrato neural de estas imágenes es un conjunto de variadas representaciones organizadas en cortezas sensoriales primarias (visual, auditiva, olfativa y táctil) las que construyen el signo con intervención de cortezas asociativas de orden superior responsables del proceso de ²"binding" fundamental para la generación de percepciones unitarias. El procesamiento de estas imágenes genera señales que gatillan respuestas automáticas,

involuntarias y no concientes de la corteza prefrontal. Esta respuesta prefrontal derivada de representaciones disposicionales adquiridas (no innatas) que se fueron construyendo con experiencias previas que relacionan las situaciones del propio cuerpo con las respuestas emocionales son vivenciadas como experiencias únicas por cada persona lo que no obsta para que las relaciones entre situación y emoción sean de tipo universal claramente vinculadas con la cultura. ³(Damasio, 1995:259)

Damasio tras haber analizado los mecanismos innatos de las emociones primarias, observa cómo a partir de estos han evolucionado mecanismos emocionales más complejos, según un principio que él define como “asentamiento de lo simple en lo complejo” (Bateson hablaría de meta-relación, o de *autorreferencia*). Según Damasio la implicación de la corteza prefrontal (y sobre todo del lóbulo frontal) y de la corteza somatosensorial en los procesos emocionales primarios puede explicar la formación de emociones más complejas, emociones que él define como emociones secundarias o sociales (compasión, vergüenza, culpabilidad, orgullo, envidia, admiración, etc.), para cuya modulación son determinantes los procesos de aprendizaje contextual, social y cultural.

I.

Delimitando los campos de interés hacia resultados concretos, la presente investigación pretende:

- 1.- Contestar la siguiente pregunta: ¿ Las emociones transmiten un mensaje al observador y este mensaje se recibe gracias a la lectura que el otro hace al interpretar nuestra postura corporal como una respuesta emocional a un estímulo externo?.
- 2.- Describir objetivamente las posturas corporales que se identifican con determinadas emociones alegría, tristeza, ira, miedo y calma.
- 3.- Comprender la relación entre la postura corporal, el tren de pensamiento y la auto-percepción de una emoción.
- 4.- Proponer una serie de ejercicios para las correspondencias entre emoción y postura corporal al servicio del intérprete escénico.

Preguntas y Respuestas:

1.- ¿Las emociones transmiten un mensaje al observador y este mensaje se recibe, gracias a la lectura que el otro hace a través de sus sentidos al simbolizar nuestra postura corporal como una respuesta emocional a un estímulo externo?

Es notorio, a simple vista, que el cuerpo humano no requiere de palabras para comunicar estados de ánimo o de salud. Las emociones transmiten un mensaje que el observador recibe a través de sus sentidos y de esta manera interpreta la postura corporal del observado como respuesta a un estímulo externo. El observador puede identificar e interpretar el estado de ánimo de una persona basándose en sus propias experiencias y establecer un juicio de valor sobre el observado, al cual le atribuye determinado estado emocional que el observador identifica de manera inconsciente con la postura que el observado adquiere de forma involuntaria y que se refleja en su manera de moverse. Si bien se ha considerado al cuerpo como el teatro de las emociones y en la mayor parte de las situaciones el cerebro-mente señala al cuerpo y éste al cerebro-mente, pueden presentarse situaciones que puentean lo corporal y se experimenta la emoción " como si" tuviéramos un estado corporal activado o modificado: en este caso el sentimiento es puramente cerebral y falta el componente corporal de la emoción.⁴ (Zieher, 2002:9)

Cuando experimentamos una emoción, hay un estímulo que tiene la capacidad de desencadenar una reacción automática, esta reacción, empieza en el cerebro, pero luego pasa a reflejarse en el cuerpo, ya sea en el cuerpo real o en nuestra simulación interna del cuerpo.

Las emociones son experiencias psicológicas con intenso contenido afectivo que se dan conjuntamente con ciertas manifestaciones orgánicas complejas, tales como cambios respiratorios, ⁵aceleración del pulso, cambios en el color de la piel entre otros cambios que se perciben en modificaciones de la postura corporal.

Emoción procede del latín movere (mover), con el prefijo e, que puede significar mover hacia fuera, sacar fuera de nosotros mismos (ex-movere). Esto sugiere una acción presente en cada emoción; curiosamente, las posturas que se

identifican como reflejos de un estado emocional en la presente investigación requieren del movimiento.

2.- ¿Cuales son las posturas corporales que se identifican con determinadas emociones?

La expresión corporal es inherente a todos los seres humanos independientemente de que estos tengan problemas de desarrollo, coordinación o motricidad siempre hay una parte del cuerpo que se comunica al exterior sin la necesidad de usar palabras; en este sentido no se podría definir a la expresión corporal como una técnica, pero sí lo es cuando, se establecen movimientos extra cotidianos para tomar conciencia del cuerpo de la relación de su postura con el proceso de pensamiento y la percepción de los estados anímicos, desarrollando más ampliamente las capacidades del artista escénico.

Al estilizar estas expresiones y ordenarlas en grupos de movimientos, ritmos y dinámicas, se obtiene el trabajo formal de la técnica de expresión corporal para su aplicación escénica.

La sensibilización para la percepción de la emoción a través de la modificación de la postura proviene:

- a) De la integración de los sentidos
- b) De la conciencia corporal en cuanto a la propio-percepción
- c) Del rango, intensidad, fuerza y forma del movimiento.
- d) De la percepción del entorno
- e) De la percepción de la emoción que a su vez se expresa en tres formas distintas, “en primer lugar, la emoción tiene un componente subjetivo, que corresponde a lo que el sujeto siente (ira, temor, etcétera), en segundo lugar, la emoción se traduce en una serie, no siempre exactamente igual para todos, de fenómenos vegetativos controlados sobre todo por el sistema nervioso simpático, como sudor, rubor, llanto o temblor. en tercer lugar, la postura corporal, la entonación de la voz y la expresión facial se modifican en acuerdo con la emoción que se siente.

Se puede afirmar que las emociones modifican las posturas corporales. En este trabajo se analiza que dicho fenómeno también sucede de manera inversa, es decir, al alterar la postura corporal se modifica la emoción y como resultado de esto el observador identifica lo que el observado le quiere comunicar. Esta afirmación se realiza después de cinco años de análisis y siete de experimentación, a lo largo de los cuales se encuentran detectadas cinco posturas que al conservarse por un periodo corto de tiempo (de dos a cinco minutos) producen en quien las realiza cinco diferentes emociones relacionadas con cada una de las posturas propuestas. Si bien las emociones tienen diferentes estadios en quien realiza las posturas propuestas, se manifiestan emociones que los participantes identifican como: tristeza, ira, alegría, miedo y calma.

A pesar de que las emociones en el hombre son diversas y se perciben en diferentes escalas o medidas, se consideran como emociones básicas la alegría, la tristeza, la ira y el miedo, por lo que el esquema básico de emociones con el que se trabaja en la presente investigación está compuesto de estas cuatro emociones y se incluye a la calma como un neutralizador que se utiliza como postura intermedia.

La alegría se relaciona con la diversión, euforia, gratificación y contento; da una sensación de bienestar y de seguridad. Corporalmente se le identifica con una dinámica de media a acelerada, sonrisa y brillo en los ojos, la columna vertebral erguida y un tono de voz de moderado a elevado.

La tristeza es la emoción opuesta a la alegría se asocia con pena, soledad, pesimismo, falta de bienestar e incluso con la enfermedad. Corporalmente se le identifica con una dinámica de inmóvil a lenta, llanto o lagrimeo, vista baja y perdida; la columna vertebral presionada a curvada hacia adentro (sifosis) y un tono de voz de bajo a extremadamente bajo.

La ira se relaciona con estados de rabia, enojo, resentimiento, furia e irritabilidad. Corporalmente se le identifica con una dinámica de moderada a acelerada, pero que se combina con contención o explosión de movimientos no

del todo organizados, tensión en ojos y mandíbulas, la espalda recta con el torso desplazado hacia delante y un tono de voz de moderado a extremadamente alto.

El miedo es la emoción opuesta a la ira se le asocia con la anticipación de una amenaza o peligro que produce ansiedad, incertidumbre e inseguridad. Corporalmente se le identifica con dinámicas opuestas como la inmovilidad o retraerse caminando hacia atrás, por un lado y por otro lado el movimiento acelerado como la carrera identificada con la huida. Se manifiesta en la mirada de tensión frontal a sumisión lateral, la columna vertebral contraída y girada fuera de su eje vertical.

El entender ciertos componentes posturales relacionados con la percepción del espectador a determinadas emociones le permite al artista escénico poner en práctica las posturas que van a ser identificadas en escena con determinadas actitudes en las cuales la acción del personaje se enriquece con un componente emocional; “escultores y pintores siempre tuvieron conciencia de cuánto puede lograrse con un gesto o una pose especial; y la mímica es esencial en la carrera de un actor. El novelista que describe la forma, en que el protagonista ‘aplastó con rabia el cigarrillo’ o ‘se rascó la nariz, pensativamente’ está penetrando el terreno de la comunicación no-verbal.” (Davis, 1997:62). Por lo tanto no solo se comunica el texto por medio de la voz del actor, también se comunica simultáneamente a través de sus posturas y movimientos.

3.- ¿Cual es la relación entre la postura corporal, el tren de pensamiento y la auto-percepción de una emoción?

Meyerhold aseguraba que quien no se percata de sus emociones queda a merced de las mismas. Toda actividad que se presente en un acto de comunicación encuentra su origen en la actividad neuronal humana. Por ello el conocimiento que el artista tenga sobre sus características, potencialidades y, por ende, sobre las implicaciones en los distintos ámbitos del lenguaje, le permite ampliar las fuentes para la toma de decisiones en los procesos interpretativos. Ante esto se deben tomar en cuenta los aspectos relacionados con el pensamiento que se encuentran ineludiblemente interrelacionados con las emociones y la

forma en la que los seres humanos las percibimos como un lenguaje. Podemos utilizar nuestro cuerpo como herramienta transformadora del estado de ánimo, porque cuerpo y mente interactúan entre sí. Toda acción lleva implícita un proceso de pensamiento, todo pensamiento lleva implícito una actitud y toda actitud refleja una emoción; Es por esto que hay quienes afirman que el hombre no es otra cosa que lo que él mismo hace de sí. El ser humano se construye a sí mismo y constantemente cambia; estos cambios dependen de su estado físico y emocional y se suscitan en un equilibrio difícil de estabilizar, que depende de la interpretación de uno mismo; cada vez que uno observa su rostro en un espejo está viendo el resultado expresivo de la acción de sus pensamientos. Sólo uno sabe, momento a momento, cómo se siente, pero los demás tienen acceso indirecto a ese mundo interior a través del reflejo que el rostro y el cuerpo ofrecen a los que observan una idea de lo que acontece en nuestro interior.

4.- ¿Cuáles serían los ejercicios para establecer la relación emoción-postura corporal al servicio del intérprete escénico; Para así poder cambiar de una emoción base a una establecida por el director o por el interprete en forma voluntaria?

Los ejercicios que se proponen son para crear una conciencia del cuerpo como un todo integral; estos ejercicios deben fomentar la percepción interna pero también su relación con el espacio. Se debe fomentar la mejora de la autoestima de quien los realiza, el control del cuerpo y la aceptación de sus limitantes. Se continúa con ejercicios que permitan entender diversos estados anímicos reales y su relación directa con las circunstancias personales que potencian dichas emociones, recreando en la imaginación situaciones diversas que se identifican con las emociones básicas. Esto se asemeja, en cierta medida, al trabajo de emociones de Constantin Stanislavsky.

Después se trabajan ejercicios relacionados al cambio de posición y la conciencia del cambio en el tren de pensamiento. Aquí se presenta la dinámica que consiste en el hecho de que al cambiar de postura se produce una alteración de la química cerebral, lo cual, a su vez, incide en el tren de pensamiento. En estos

ejercicios básicamente se pide sostener una posición por cinco minutos, al término de los cuales se registra por escrito todo lo que en ese lapso se pensó, para luego realizar alguna actividad cotidiana que neutralice el tren de pensamiento generado con el proceso; esto se repite y se registra para las cuatro posturas emocionales (ira, miedo, alegría y tristeza).

Después el cuerpo se ubica en una posición simétrica boca abajo con la cara hacia la derecha, y se registra de nuevo el tren de pensamiento; y por último se realiza la misma posición hacia el otro lado, con la cara a la izquierda, y se registra de nuevo. Esto es realmente esclarecedor, en el sentido de que al cambio de posición el pensamiento cambia y como consecuencia la emoción.

Por último se trabaja con las posiciones básicas de las emociones; Es decir, la misma postura que se identifica con la emoción pero adoptada a propósito, pero a la cual se le agrega el traslado del cuerpo en la dinámica de referencia de cada emoción básica, intercalando entre cada una la postura corporal neutralizadora asociada a la calma es con la vista en el techo.

Conclusiones:

Los seres humanos disponen del mecanismo de la emoción para orientarse, buscando aquellas situaciones que son favorables a su supervivencia, sobre todo en términos de una aceptación social mediante emociones positivas y alejándose de las situaciones desfavorables, que producen emociones negativas. El estado emocional aparece en múltiples situaciones que nos llevan a entrar en acción; esto es más frecuente en los niños y no tanto en los adultos quienes “civilizadamente” aprenden a separar la emoción de la acción. Sin embargo cuando la emoción aparece como respuesta explosiva en situaciones de conflicto el individuo no la puede controlar, por lo menos no de forma inmediata. La interpretación del actor deberá ser entonces una manifestación consciente y coordinada de las acciones que reflejan las situaciones que desembocan en emociones.

Al comprender que el cambio postural por si mismo es capaz de producir emociones básicas, entendiendo estas como alegría tristeza ira y miedo, podemos

ejercitar de manera voluntaria una comunicación inquebrantable cuerpo-mente para expresar conscientemente nuestras emociones y de esta manera relacionarnos de manera integral con el espectador.

BIBLIOGRAFÍA

Adolphs, R. y Damasio, A.R. (2000): *Neurobiology of emotion at a systems level*. En J.C. Borod (ed.): *The Neuropsychology of Emotion* (pp. 194-213). Oxford: Oxford University Press.

Aisenson Kogan, Aída.(1981) :*Cuerpo y persona, filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México: FCE.

Bartenief Inrngrad. (1982): *El cuerpo comunicador*. España Paidós.

Damasio, A.R. A second chance for emotion. En R.D. Lane y L. Nadel (eds.): *Cognitive Neuroscience of Emotion* (pp. 12-23). Nueva York: Oxford University Press. 2000.

Damasio, A.R. El error de Descartes. Barcelona, critica, 2006.

Darwin, C.R. (1872/1965): *The Expression of the Emotions in Man and animals*.

Davis Flora. (1997): *La comunicación no verbal*. España alianza.

Davis Flora.(1997): *El lenguaje de los gestos*. España. Alianza.

Davis, M. (1992). "The role of the amygdala in fear and anxiety". *Annual Review of Neuroscience*, 15, 353-375.

Davis, M.; Falls, W.A.; Campeau, S. y Kim, M. (1994). "Fear potentiated startle: a neural and pharmacological analysis." *Behavioral Brain Research*, 58, 175-198.

Deval, Juan.(1984) *Crecer y Pensar, "La construcción del conocimiento en la escuela."* Barcelona, Laia.

Fernández-Abascal (1995.): *Manual de Motivación y Emoción*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.

Haynes Anna.(1995): "The clase of dance" in *Arts in Educación* .USA.University of Sussex.

Laban. Rudolf. (1986):*Danza moderna educacional*. España Paidós.

Panhofer, Heidrum (compiladora). (2005): *El cuerpo en psicoterapia*. Barcelona. Gedisa.

Papez, J.W. (1937): "A proposed mechanism of emotion". *Archives of Neurology and Psychiatry*, 38, 725-743.

Ossona, Paulina. (1984): *La Educación por la Danza*. España Paidós.

Schisca Marta. (2002): *Expresión Corporal, Técnica y expresión del movimiento*. España Praxis.

Páginas de Internet

Bisquerra Rafael. Educación emocional y bienestar. Editorial Praxis (Barcelona, 2000)

en:<http://www.xtec.es/~cparella/Activitatsformacio/Curs0304/EscolaEstiuMenorca0803/partcapitols3i4educacionemocionalbienestar.PDF> consultado en marzo de 2007

Cazau Pablo. Estilos de aprendizaje: el modelo de las inteligencias múltiples. En: <http://www.rmm.cl/usuarios/lfuen/doc/200602152030500.ESTILOS%20DE%20APRENDIZAJ2.doc> consultado en noviembre de 2006

Delgado García José María. ¿Es la cara el espejo del alma? En: <http://www.elementos.buap.mx/num47/htm/3.htm> consultado en febrero de 2007

Riveiro Holgado Leonardo. Relaciones entre los parámetros musicales y el movimiento corporal. En : <http://platea.pntic.mec.es/jgarci1/leoriv1.htm>. consultado en agosto de 2007

http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comunicacion_corporal.pdf consultado en febrero de 2007

<http://www.aldeaeducativa.com/aldea/Articulo.asp?Which1=2806> consultado en noviembre de 2006

<http://caminar-mas.blogspot.com/2005/04/nuestro-estado-de-nimo-dicta-la.html>

consultado en marzo de 2007

<http://www.elementos.buap.mx/num47/htm/3.htm> consultado en diciembre de 2006

<http://www.tupublicas.com/docs/24-10-2006-24-DELFINA.RTF> consultado en noviembre de 2007

<http://www.ecovisiones.cl/revista/3/tcorporal.pdf> consultado en noviembre de 2006

<http://cdeporte.rediris.es/biblioteca/gestos.pdf> consultado en abril de 2007

<http://www.psicoactiva.com/emocion.htm> consultado en junio de 2007

http://www.serbi.luz.edu.ve/pdf/rf/n50/art_04.pdf consultado en octubre de 2007

<http://psicopag.galeon.com/ie.htm> consultado en marzo de 2007

NOTAS

¹ Mirko Lampis. 2009 «Emociones y semiótica de la cultura». Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. ...pag 4
www.ugr.es/~mcaceres/entretexos/entre11-12/pdf/lampis.pdf

² Pegado a receptores.

³ Damasio Antonio R. (1995) El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano, Barcelona, Crítica

⁴ Zieher Luis Maria El procesamiento neurobiológico de las emociones remodela la estructura.2002. sciens.com.ar/articulos/Numero11-Nota02.pdf pag 9

⁵ Kleinginna, P. R. y Kleinginna, A. M. (1981). A categorized list of emotion definitions, with a suggestions for a consensual definition. Motivation and Emotion, 5, 345-379.

PERLOCUTIVIDAD E INTERPELACIÓN DE LOS DISCURSOS VERBALES E ICÓNICOS EN EL CENTENARIO.

Alfredo Rubione

arubione@gmail.com

Amalia Elena Mella

amaliaelena54@hotmail.com

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares. (UBACyT U010)

Director: Alfredo Rubione

CBC – UBA

Palabras clave

Argumentación, iconicidad, interpelación, nacionalismo cultural, apropiación, mestizaje.

Resumen

Los discursos verbales e icónicos del “nacionalismo cultural” semiotizaron argumentaciones referidas a la identidad nacional argentina interpellando (Althusser) a los recién llegados y diciéndoles qué es ser argentino. Argentinidad cifrada en la exaltación de la Argentina criolla, el legado español y la lengua castellana. ¿Qué hicieron los recién llegados con aquellas demandas? Elaboraron tres alternativas: las acataron, las refutaron o las reformularon. En el primer caso, optaron por la ultracorrección lingüística y la sobreactuación sobre adaptativa; en el segundo caso, se refugiaron en las comunidades de origen y en su propia lengua; y en el tercer caso, entre otras muchas estrategias, desviaron metonímicamente el reclamo hacia otros temas, hacia otras figuras como por ejemplo hacia Juan Moreira, dejando de lado al Martín Fierro (el de la segunda

parte), símbolo que representaba las aspiraciones de argentinidad de la clase dirigente. Nuestro trabajo analizará la puesta en discurso, verbal e icónica de los argumentos que fueron condición de posibilidad de lo que se denominó *cocoliche*, mimesis denigrante de la oralidad del país huésped, respecto italianos de los recién llegados, y su simétrico, el moreirismo, respuesta adaptativa de los inmigrantes a los requerimientos de nacionalización del Estado Argentino.

* * *

I.

¿Qué hace un inmigrante cuando llega a un país? ¿Qué actitud toma con la cultura que encuentra? En principio tiene tres alternativas. O la rechaza y se cobija dentro de su comunidad de iguales, manteniendo relaciones preferencialmente endogámicas. Rechaza todo vínculo con los de afuera de su grupo de pertenencia. No habla la lengua del nuevo lugar, desdeña vincularse con los nativos. Forma familia con los de su comunidad de origen. Se viste, gesticula y se acerca o se distancia de los otros como lo hacía en su lugar de origen. Pide, eventualmente un compañero/a a sus parientes y amigos de ultramar pareja y luego del arribo del paisano, se casa, literalmente a ciegas (tanta es la confianza que tienen del juicio de sus coterráneos y como contrapartida tanto es el recelo para con los integrantes de la nueva comunidad en la que vive). Otra alternativa es la aceptación lisa y llana de la nueva realidad, se vincula sin demasiados tapujos con los lugareños, se adapta con flexibilidad a los nuevos desafíos de la convivencia, estudia la nueva lengua, se viste como el común de la gente. Vive sus afectos poniendo en un plano de igualdad a propios y ajenos. Pero hay otra variante dentro de este ítem. Es la sobre adaptación. Se resume en la expresión: “yo soy más argentino que los argentinos. Yo amo esta tierra como el que más.” El sobre adaptado, es cultor de la híper corrección. Habla, como supone, debe ser la variante más correcta. En las reuniones sociales hace gala de su dominio gramatical de la norma lingüística

culta. Corrige a los otros sin tapujos porque se siente seguro de lo que estudió en la institución escolar. Se viste como argentino arquetípico. Intentará no ser reconocido como extranjero. En tal sentido es muy nutrido el número de inmigrantes que castellanizaron se apellido. ¿Cuál era el argentino típico a comienzos del siglo XX? ¿Quién era el promovido por el discurso del “nacionalismo cultural” desde el Estado argentino? El gaucho, ejemplarizado por la figura de *Martín Fierro*. Pero no el gaucho de la primera parte del famoso libro hermandino, sino el gaucho adaptado de la segunda parte. Sentencioso, respetuoso de la ley, de modales austeros, poco locuaz, ya no ofrecía peligro alguno. Pero, ¿qué gaucho prefirió el recién llegado? Inesperadamente, el gaucho contestatario de la primera parte del poema de José Hernández. Recuérdese que la más importante publicación cultural –dirigida por el anarquista Alberto Ghiraldose denominaba igual que el famoso poema de José Hernández. Sucedió que el recién llegado venía con un bagaje de ideas políticas y sociales alejados del liberalismo conservador de la clase dirigente. Fundamentalmente anarquista, aunque también socialista, el inmigrante ultramarino reformuló el discurso interpelante del “nacionalismo cultural”. Si ser argentino era ser gaucho, eligió, rechazando de ese modo la interpelación de los discursos del “nacionalismo cultural”, optando por la variante más afín a sus convicciones ideológicas. Pero, como percibió al gaucho del poema *Martín Fierro* como uno e indiviso, no estaba en condiciones de elegir entre primera y segunda parte. Eligió, por consiguiente aquello que el sistema literario le ofrecía y que los sectores populares, afines a su lugar social, ya habían elegido como héroe desde 1884 y al que continuaban venerando noche a noche en las representaciones de la compañía de José Podestá, el gaucho Juan Moreira popularizado por el folletinista Eduardo Gutiérrez. A diferencia del héroe de José Hernández no era un ente de ficción. En Gutiérrez el camino del héroe va de la realidad a la ficción. En Hernández, el héroe va inversamente del libro a los hombres, pero devenido arquetipo, como paradigma de vida, como norma moral, como ley positiva del nuevo estado nacional.

Juan Moreira, por el contrario, es presentado como asesino, transgresor de la ley. Peligro social. Sin embargo, su extraordinaria popularidad entre el hombre de la campaña bonaerense lo reveló rápidamente como un ‘bandido’ en términos del historiador inglés Eric Hobsbawm, *Bandits*, 1969, es decir alguien que es percibido por sus iguales como un semejante, que padece una suerte parecida a la de ellos. Héroe de una legalidad consuetudinaria que fricciona contra la ley positiva del estado. Cobijado por los desposeídos, su vida adquiere ejemplaridad inversa a la del héroe de la segunda parte del poema de José Hernández. De una popularidad extraordinaria, entre fines del siglo XIX y comienzos del veinte, sus hazañas se diseminaron en infinidad de publicaciones semejantes a lo que se denominó, en otras literaturas “de cordel” y que en Argentina genéricamente ha sido denominada Biblioteca criollista o Literatura criollista estudiada oportunamente por Alfredo Rubione, 1983 y Adolfo Prieto, 1988. Los discursos tanto del nacionalismo cultural como el de su contracara “el moreirismo” son ejemplo de perlocutividad interpelativa. Y aquí entendemos ‘interpelación’ como el conjunto de prácticas que, de modo explícito o implícito señalan cuál es el lugar “natural” que cada sujeto debe tener en la sociedad. La interpelación sujeta a los sujetos –valga la redundancia- al lugar social predeterminado. Ser padre, docente, ciudadano, etc. ya están previstos dentro de la estructura ideológica social interpelativa. La nítida forma discursiva interpelativa es la paradigmática frase apelativa que en la publicidad nos compele a ocupar nuestro lugar social.

Como decíamos, el conjunto de instrucciones, mandatos, prohibiciones que son parte del nacionalismo cultural y del moreirismo, están tan presentes en uno como en el otro. Con el discurso moreirista se logró la coopción de muchos recién llegados, se desataron iniciativas, se logró que aquellos tomaran partido por un contradiscurso anti estatatl. Si el *Martín Fierro*, en su Segunda parte aquietta los ánimos, e **interpela** al recién llegado proveyéndole un lugar ya previsto en la trama social, el moreirismo, por el contrario, solivianta los ánimos, descentra toda interpelación ideológica.

II.

Aclaramos que la exposición que presentamos, es muestra de la experiencia áulica sobre “Semiosis identitarias” desarrollada en la asignatura Semiología, cátedra Rubione, sede Avellaneda del CBC, UBA, durante el primero y segundo cuatrimestre de 2010. Los casi mil alumnos reciben de sus docentes formación sobre las teorías de Charles S. Peirce, Mijail Bajtin y Jury Lotman. Capacitados en el uso de categorías como ‘semiosis’, ‘dialogismo’ o ‘cultura’, ‘memoria’, ‘texto’. La ocasión del aniversario del Bicentenario de la Revolución de Mayo nos pareció la ocasión ideal para trabajar ‘semiosis identitarias’. El trabajo que estamos leyendo procura mostrar a la audiencia aquí presente, un tramo del proceso de aprendizaje desarrollado, en el que se trabajó sobre las mutaciones incesantes de los contextos y el consiguiente cambio de sentido. Cómo se producen los procesos de apropiación de bienes culturales, cómo se gestan negociaciones léxicas entre sectores sociales antagónicos, cómo se resemantiza incesantemente, cómo se resiste a la interpelación estatal.

III.

Así, como la ciudad es “el espacio de colisiones semióticas”, según dijera Jury Lotman a propósito de San Petersburgo, la que llamativamente mantuvo su planta urbana sin transformaciones profundas durante siglos, a diferencia de las incesantes, en tan poco tiempo, mutaciones sufridas por la planta urbana de Buenos Aires. De Gran Aldea pasó en menos de cincuenta años a ser una cosmópolis en incesante expansión. Es de imaginar el constante cambio de valoraciones del espacio metropolitano en el curso de estos dos siglos transcurridos, basta recordar la cartografía estético-ideológica borgeana centrada en el Palermo criollo y su desprecio por las orillas inmigratorias; caso contrario: la ciudad de Roberto Arlt, cuyo eje central residía en la calle Corrientes (angosta); lugar de encuentro pero también ámbito de escondite, la ciudad es una *máquina semiótica*. Compleja, con una estratificación de experiencias históricas diversas,

conjuga proyectos urbanísticos con desarrollos inevitablemente caóticos. Espacio de complementación pero también de colisión entre la Argentina criolla y la oleada inmigratoria, ha permitido que se gestara un variado abanico de rituales de intercambio así como también de prácticas sociales y discursivas.

IV.

Hemos visto cómo el inmigrante optó o por adaptarse, por rechazar o en su defecto resemantizar la cultura del país que los recibe. Del lado contrario, del lado de los receptores nativos, la sociedad criolla, también hubo adaptabilidad, rechazo o inclusión paródica. El ‘cocoliche’, híbrido lingüístico, que se proponía reproducir, de modo paródico, el habla del napolitano, tiene su origen en el devenir del esquicio teatral de la compañía de los Podestá, quienes tenían por costumbre renovar la estructura de sus obras dramáticas con el propósito de que no decayera el interés del público. José Podestá y su compañía reverdecen el éxito del Moreira cuando incorporan al picadero un personaje surgido de entre sus empleados. Podestá de la recoge la voz paródica de un empleado napolitano transmutándolo en personaje ridículo. Es resaltable que desde el interior de la matriz interpelativa del moreirismo (el sainete de Eduardo Gutiérrez) surja su antagónico dialéctico: al anti moreirismo. Si el moreirismo reclama para el inmigrante un lugar diferente, más igualitario y democrático, el anti moreirismo reintroduce la segregación y la diferencia mediante la burla al recién llegado. En tal sentido, el anti moreirismo puede pensarse como una variante del ‘nacionalismo cultural’.

La descalificación del recién llegado es uno de los modos de la acogida. No el rechazo de plano, sí la descalificación social prohiada por la inmunidad ficcional.

¿Qué hace una comunidad de origen con la voz del otro? Durante el período en el que tuvo vigencia el “nacionalismo cultural”, cuyo poder de interpelación contó con el aval del estado nacional, la opción elegida fue correctiva, disciplinante. La institución escolar mediante la defensa de la norma

lingüística culta, homogeneizó la sintaxis oral y la prosodia del inmigrante. Por último y a modo de ejercicio de la memoria de la cultura popular, recordemos cuál ha sido el tratamiento que nuestro teatro y sus cómicos dieron a la voz del inmigrante: Adolfo Stray, y la parodia del judío, Pablo Palitos y la voz del alemán nazi, Niní Marshal (Catita) y la voz de la sirvienta gallega. Pensemos, ¿por qué mueven a risa? ¿Contra que norma lingüística friccionan?

Conclusión:

Hemos señalado la actitud del recién venido para con la comunidad que lo acogió, inversamente, la actitud del estado argentino y en particular el efecto normativo sobre la subjetividad de los inmigrantes. Ambos, ultramarinos y nativos intentaron inculcar/apropiarse de aquello que el “nacionalismo cultural” había tejido para la cultura argentina como identidad nacional.

Hemos reflexionado sobre el moreirismo y el anti moreirismo. Finalmente nos hemos preguntado por la voz del otro representado por la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

A.

De la Escuela de Tartu y de Iury Lotman:

Jurij Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones ISTMO.

Yuri Lotman, (1994), “Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana”, *Revista de occidente*, Madrid, N° 155.

Iuri Lotman, (1996) *La Semiosfera I, Semiótica de la cultura y del texto*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (1998) *La Semiosfera II, Semiótica de la cultura, del texto, de la cultura y del espacio*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (2000) *La Semiosfera III, Semiótica de las Artes y la Cultura*, (2000) Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1999), *Cultura y explosión, Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa editorial.

B.

Sobre Iury Lotman:

Pampa Arán y Silvia Barei, (2006), *Texto/memoria/cultura, El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba, Argentina, El Espejo Ediciones.

Manuel Cáceres, ED., (1997) *En la esfera semiótica lotmaniana, Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Valencia, España, Ediciones Episteme SL.

C.

Libros varios:

Alfredo Rubione, (1983), Estudio preliminar y notas a *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Alfredo Rubione, (2006), director del volumen *La crisis de las formas*, Historia Crítica de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Emecé Editores.

Alfredo Rubione (compilación) (2010), *Semiosis de la Identidad y semiótica del espacio urbano*, Buenos Aires, Librería Acuarelas.

REPRESENTACIONES DEL ESPACIO COSTERO POSADEÑO EN EL DISCURSO DE LO URBANO

Mgter. María del Rosario Millán

mariamillan@conicet.gov.ar

Proyecto de investigación: Comunicación y Ciudad.

Directora: Mgter. Elena Maidana

UNaM – CONICET

Palabras clave

Discurso de lo urbano, ciudad, costa, Posadas, figuración

Resumen

Esta ponencia trata acerca del ‘proceso de figuración simbólica de un frente costero’ para la Ciudad de Posadas, Misiones, Argentina. Se presentan algunas operaciones discursivas que -analizadas en un corte diacrónico del corpus de investigación compuesto por proyectos y ordenanzas-, dan cuenta de representaciones del espacio costero atravesadas por ciertas visiones del tiempo histórico. Se rastrean las relaciones interdiscursivas sobre las que construye y proyecta el objeto costa que pasan a formar parte del imaginario de la ciudad. Los materiales analizados abarcan un período que va de 1972 hasta 2008 y son considerados materializaciones del discurso de lo urbano, categoría utilizada para problematizar la dimensión discursiva de ciertas políticas públicas.

* * *

Posadas (Misiones, Argentina) experimenta desde hace varias décadas procesos de transformación urbana vinculados con la implementación de un proyecto de gran escala en la región (Lins Ribeiro, 1999, 2006) -la represa Yacyretá- y políticas públicas

orientadas por un nuevo paradigma de intervención espacial, manifestaciones de nuevo orden urbano y de la expansión de sistemas económicos (Barreto, 2004, Millán, 2009). El foco más visible de dichos procesos es el espacio costero de la ciudad, principalmente la porción norte noreste donde se estructura un nicho territorial para los sectores más adinerados. La obra Avenida Costanera -presentada como la obra cumbre, el emblema de un tipo de gestión, un símbolo de la modernización de la ciudad-, constituye un ejemplo acabado de dichos procesos.

El destino la ciudad siempre estuvo ligado a la costa, pero los argumentos (Peirce, 1868) esgrimidos para justificar la intervención presentan diferencias y recurrencias llamativas. De allí el interés por analizar el proceso de figuración¹ (Moreno, 2003) del nuevo frente costero para la ciudad, entendido como el haz de representaciones simbólicas de la costa posadeña sobre el nuevo escenario que el embalse de Yacyretá producirá sobre el Río Paraná cuando se eleve a cota 83 m.s.n.m. Para el análisis utilizamos la categoría discurso de lo urbano elaborada por Eni Orlandi, caracterizado por un movimiento de dispersión ideológica de la discursividad del urbanista en otras esferas de la vida social y, fuertemente marcado por un gesto de sobredeterminación en relación a otras discursividades que componen la ciudad en tanto espacio simbólico. El objetivo consistió en problematizar la dimensión discursiva de las políticas públicas urbanas a través de las que se implementan las transformaciones aludidas². De allí entonces que hayamos considerado el texto fundador de la serie que abarca el proceso de figuración: el Plan Posadas de 1972, la ordenanza 176/93 formulada un año antes de la puesta en funcionamiento de las turbinas de la hidroeléctrica y el Proyecto Tratamiento Costero, actualmente en ejecución, así como ordenanzas de aprobación y de modificación de las obras de intervención.

El cronotopo de las grandes obras

Con la categoría 'cronotopo (Bajtín, 1989) de las grandes obras' nos referimos al valor figurativo y valorativo que adquiere el proyecto Yacyretá en la figuración de la imagen de la nueva costa posadeña. Se lo utiliza para sustentar una visión optimista de

los proyectos planificados (en la escala regional y urbana), asociada a la red léxica del campo del 'progreso'³.

La formación discursiva sobre el desarrollo atraviesa y configura el sentido de todos los textos analizados. Las características que la definen contemplan un ethos modernizador con competencias específicas para controlar el proceso modernizador, la construcción de una temporalidad redentora, la creencia en un movimiento unilineal de la economía y la minimización de los conflictos. A partir de estos elementos emerge el cronotopo de las grandes obras que representa las obras como la solución esperada y anhelada por la ciudad, que traerá un tiempo nuevo y prosperidad a la región, el destino inexorable al que está llamada la ciudad y de allí el anclaje con los mitos fundacionales que retoman un pasado memorable restituído mediante las intervenciones proyectadas. Asimismo el cronotopo se caracteriza por la adhesión al gigantismo de las obras como factor de progreso, la exageración de los beneficios económicos; la representación de un espacio de integración (económica principalmente) y el protagonismo de la ciudad en la región a partir de las obras.

La costa esqueleto

A través de la potencia metafórica de esta imagen buscamos poner en relación el pensamiento urbanístico, que orienta el diseño y la fundamentación del Plan Posadas (1972), con las condiciones físicas de la ciudad. En esta primera figuración, la costa es imaginada como un gran esqueleto de soporte para estructurar el crecimiento de la ciudad. La argumentación se construye en base a un efecto de sustentación (Pêcheux, Michel, 1995) a mayor infraestructura, mayor crecimiento y por ende progreso. Se distingue de las figuraciones posteriores por su anclaje en el pensamiento moderno y las condiciones físicas de la ciudad (menor densidad ocupacional y espacio edificado, islotes de crecimiento dispersos).

Las relaciones dialógicas (Bajtín, 1985) remiten a matrices discursivas (Arnoux, 2008) de distinto orden. En el histórico, relevamos las marcas de una matriz provincialista, un modelo historiográfico surgido en el contexto de provincialización de Misiones que ofrece un relato identitario para la fundación de la ciudad. Dicha matriz

oficia de marco modelizante del discurso que sustenta la diagnosis del proyecto y grilla de interpretación para la formulación de la función urbana y consecuentemente de la intención de diseño. Está conformada por tres componentes de base: a) exaltación del sistema de reducciones y su desvinculación con el proyecto colonial. b) Representación de vacío histórico, descalificación, minimización y/o silenciamiento de los antecedentes de la ocupación paraguaya del territorio. c) Asimilación lineal y ascendente de los valores culturales de las Misiones y de la inmigración europea que confluirían en la identidad del pueblo misionero. A partir de ese molde los autores del Plan Posadas sustentan la función urbana: capital de la provincia y base de operaciones para la ocupación del territorio. Las obras proyectadas son vinculadas indirectamente con el primero de los componentes ya que son presentadas como el factor que retomará aquel impulso de expansión y superioridad con el que se rememora el período jesuítico. Así, una proyección futura de la costa posadeña frente a un escenario digitado desde fuera del ámbito local, es enunciada como acto de ‘restitución’, es decir como la continuidad de un pasado remoto, la fundación de esta ciudad. Este anclaje perdurará en la mayoría de los textos analizados expandiéndose hacia otras esferas, por ejemplo en el discurso publicitario al que apela la represa Yacyretá para promoción de sus obras en ejecución.

En el orden urbanístico, detectamos las huellas de una matriz racionalista regional, caracterizada por una directriz incluyente, el anhelo de integración en contraste con cierta visión geopolítica que sustentaba la representación del Brasil como un país imperialista. El componente racional de la matriz está dado por el apego al paradigma normativo y a un orden tipo característico del Movimiento Moderno, la creencia en el progreso universal y la razón instrumental. En tanto que el componente regional se configura por las transferencias teóricas de otras corrientes del pensamiento urbanístico, especialmente Mundford, recepcionadas y resignificadas por una vanguardia arquitectónica nacional cuya preocupación principal eran las provincias y la búsqueda de una estética regional. Concebían la región como unidad de planeamiento y al río como un elemento estructurante de la planificación. Esta matriz sirve de molde principalmente para la prognosis, bajo este marco se formula una consigna que será

retomada en todos los proyectos posteriores y elevada al rango de mandato a cumplir por el discurso político: abrir la ciudad al río.

Cambios en las condiciones socio-históricas

Décadas más tarde, el contexto había cambiado. Los años noventa se caracterizaron por la implementación de políticas neoliberales vinculadas con la reforma del estado y un programa de ajuste como parte de las requisitorias de organismos internacionales para la liberación de créditos. Presentado con una retórica de participación y fortalecimiento de las gestiones locales, este proceso funcionó en la práctica como un modo efectivo para que el estado nacional se desentendiera de gran parte de sus funciones básicas que implicaban importantes erogaciones fiscales.

En el caso de Misiones, estas políticas se implementaron en parte por la alineación política al gobierno nacional y por las estrechas relaciones entre el estado provincial y grupos económicos nacionales y transnacionales con intereses en la obra pública (entre ellos el Grupo Macri). Contribuyeron también con este estilo de gobierno el impacto de las grandes inversiones que la Entidad Binacional Yacyretá (EBY) realizó durante la década del noventa en la ciudad y la provincia, especialmente durante los últimos años, cuando se disiparon las dudas sobre el financiamiento de las mismas.

En este sentido cabe considerar dos fases, la primera signada por la incertidumbre respecto a la continuidad del proyecto Yacyretá; la segunda caracterizada por una serie de acuerdos políticos junto con la obtención de nuevos recursos financieros para la finalización de las obras complementarias.

Durante la primera fase, la dilación en la ejecución de las mismas ponía en suspenso aquella promesa de crecimiento y bienestar augurada por las ‘grandes obras’. En ese marco se elabora el Plan de Infraestructura, equipamiento, y usos urbanos del área costera de la ciudad de Posadas (Ord 176/93) en el que reconocemos desestabilizaciones en el cronotopo provocadas por las condiciones ya señaladas. Considerado en tanto acontecimiento discursivo (Pêcheux, 1990) en el texto se destaca el procedimiento metafórico por el que el discurso de lo urbano jerarquiza

espacialmente lo social. Los asentamientos de pobres urbanos sobre la costa que se habían multiplicado por el abandono del área al declararse ‘zona de no innovar’, pasaron a ser visualizados como ‘la espalda de la ciudad’ y como los responsables de la separación entre la ciudad y el río, obstáculos para el ‘aprovechamiento del potencial paisajístico del Paraná’, puesto que se aplicó el mismo diagnóstico del Plan Posadas sin complejizar los cambios surgidos durante los 20 años que distancia a un documento del otro.

La costa en pedazos

La última reformulación (Arnoux & Blanco, 2007) de la voluntad de forma se realiza en el Proyecto Tratamiento Costero, durante la segunda fase de financiación de la represa⁴. El diseño consiste en un “*sistema de piezas articulables*”, orientado a proyectar sobre la costa la estructura urbana de la ciudad y reproducir las condiciones particulares de cada sector afectado según los criterios de: “*compensación*”, “*reposición funcional*”, “*restitución*” y “*recomposición*”. Estos términos aluden únicamente a la ciudad edificada y excluyen las referencias al tejido social desarticulado.

Al analizar el proyecto utilizamos nuevamente una metáfora: la ‘costa en pedazos’ para referirnos a

rasgos que lo inscriben en un nuevo paradigma de planificación caracterizado por la preeminencia de los denominados ‘proyectos urbanos’ orientados a la recalificación de áreas y la generación de centralidad (servicios terciarios) en áreas degradadas -waterfront-, parques urbanos corredores y nodos viales. Entre las relaciones dialógicas podemos señalar los componentes ideológicos orientados a la competitividad de territorios y la concepción de espacios públicos como lugares nodales de cualidad (Borja, 2005; Talesnik, & Gutierrez, 2002).

La Costanera sector IV -noreste- es considerada el segmento que dará a Posadas una Nueva Fachada. Allí se proyectó un nuevo frente edificado en altura que aproveche las visuales al río, una Villa Cultural que incluyó la demolición de la ex Estación de Trenes (que había sido recuperada por sectores de la cultura años atrás)⁵.

Mediante una nueva reformulación de la voluntad de forma predomina la caracterización de la costa como centro, respaldada por un segundo enunciador (el Plan Posadas como texto fuente). Predominan también las relaciones interdiscursivas con el orden económico mediante la representación de un futuro ordenado y la creencia en que la inyección de actividades terciarias significará un beneficio para toda la comunidad. Por el procedimiento de filtraje (Arnoux, 2006) se retoman determinados aspectos del objeto -la intención de formar un paisaje con visuales al río para el área- y se habilitan las operaciones de asimilación y acomodación (ídem) de los contenidos ya existentes del objeto -en las ordenanzas y planes anteriores- a lo que se tiene intención de decir. Esto es: la delimitación de un sector con altos valores del suelo para el desarrollo del mercado inmobiliario, comercial y de servicio y que promueve una nueva modalidad residencial (edificios de altura) que alteran los modos históricos de habitar ese espacio. Lo cierto es que son los sectores inmobiliarios con acceso a la información quienes más se benefician con el aumento de la rentabilidad urbana que dichas obras implican. De ese modo, se estabilizan nuevamente las relaciones interdiscursivas vinculadas al cronotopo de las grandes obras que habían sido dislocadas en la ordenanza 176/93.

La construcción del objeto (Arnoux, 2006, 2008) costa también revela dos efectos de sentido en relación con la representación espaciotemporal. El primero lo denominamos efecto aporético, se distingue por una esquematización argumentativa construida en torno a un presupuesto implícito: el oxímoron 'recuperar es remodelar'. Al proponer como objetivo la intención de imitar lo existente aunque el diseño implique la demolición de todas las referencias espaciales previas, se da la aporía de enunciar el propósito de recuperar la memoria histórica en el mismo acto que planifica y justifica su demolición.

El segundo efecto lo denominamos efecto de museificación para aludir a las operaciones discursivas que significan el pasado como pasible de ser conservado y emplazado en 'heterotopías', aquellos lugares reales en los que todos los otros emplazamientos están representados, cuestionados o invertidos y que se encuentran por su intermedio designadas o reflejadas⁶ (Foucault, 2005: 246). Mediante el efecto de museificación se reconoce el valor patrimonial de las instalaciones demolidas pero

como la conservación no puede realizarse los atributos asociados a las obras destacan la ‘refuncionalización’ de las mismas y con ellas del pasado de Posadas.

Conclusión

El proceso de figuración simbólica de un nuevo frente costero para la ciudad de Posadas, pone de manifiesto operaciones sobre el sentido que presentan una invariante, la recurrencia y persistencia de una consigna de intervención (abrir la ciudad al río) pero con valoraciones diferentes según las condiciones socio-históricas que las orientan. El problema que subyace es la relación entre los procesos discursivos -que trabajan a nivel simbólico el espacio urbano- y los procesos de reconfiguración socioespacial que operan a otro ritmo sobre el territorio. La utilización en momentos diferenciales de la misma consigna señala una tensión paradójica entre el pensamiento urbanístico y representaciones geopolíticas del territorio, expresada en la metáfora de la ‘costa esqueleto’. Pero también indica cómo el trabajo de resignificación, que consiste en retomar y reformular imágenes e ideas legitimadas sobre la costa y la ciudad, favorece la implementación de políticas sobre el territorio de alta conflictividad, como es el caso de la remodelación del espacio costero. Dichas ideas e imágenes ingresan al imaginario urbano mediante un proceso de dispersión horizontal (entre discursos) y diacrónico (en el tiempo) y al ser predicados formulados en nombre de una entidad abstracta y colectiva, como es la ciudad en tanto sujeto universal producto del discurso urbanístico, confirma la distribución desigual de los discursos y pone en escena el problema de pensar cómo dicha distribución opera para facilitar o no procesos físicos sobre el territorio. En definitiva, lo que pone de manifiesto es la necesidad de pensar la articulación dialéctica y compleja entre prácticas discursivas y sistema de acciones sobre el territorio, pues son ambas materialidades las que conforman esa forma de agrupamiento urbano que llamamos ciudad. En los términos de Henri Lefebvre se trataría de pensar las tensiones entre prácticas materiales y espacios de representación que confluyen en la producción del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

Arán, Pampa O. (2007): "Producción cultural de cronotopías. Apuntes para desarrollar una categoría de investigación sociosemiótica". En: *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*, Rosario, UNR Editora, E-Book.

Arnoux E. (2006): *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Arnoux, E (2008): *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862): Estudio Glotopolítico*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Arnoux, E. y Blanco M. (2007): "Cita, comentario y reformulación en la travesía de un fragmento del *Nuevo Testamento*". En: *Tópicos del Seminario* N° 17. México, Universidad Autónoma de Puebla. Disponible en <http://www.semiotica.buap.mx/>

Bajtín, M. (1989): *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de Investigación*. Madrid: Taurus

Bajtín, M. (1985): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

Barreto, M. (2004): *Transformaciones de la vida urbana de Posadas y Resistencia a fines de los años '90. Un estudio sobre la dimensión simbólico-ideológica del espacio urbano público*. Tesis doctoral. Programa de Postgrado en Antropología Social. UNaM.

Borja, J. (2005): "Revolución y contrarrevolución en la ciudad global" en *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Serie documental de *Geo Crítica*) Vol. X, N° 578. Barcelona, Universidad de Barcelona. Disponible en <http://www.ub.es/geocrit>

Foucault, M. (2005): "Espaços Outros", en *Revista de Comunicação e Linguagens do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens*. Lisboa, Universidade de Lisboa: 243-252.

(1999): *El orden del discurso*. Barcelona, Fabula Tus Quest.

Lins Ribeiro, G. (1999): *La Represa de Yacyretá. Capitalismo transnacional y política hidroenergética en la Argentina*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.

Lins Ribeiro, G. (2006): *El capital de la esperanza. La experiencia de los trabajadores en la construcción de Brasilia*. Buenos Aires: Antropofagia.

Millán, M. (2009): *Posadas de papel. La costa y el discurso de lo urbano*. Tesis de maestría en Semiótica Discursiva. Secretaria de Investigación y Postgrado, FHyCS, UNaM.

Peirce S. C. (1868): "On a new list of categories" en *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* Vol. : 287-298.

Pêcheux, M (1995): *Semântica e Discurso. Uma crítica a afirmação do obvio*. Campinas, UNICAMP .

Pêcheux, M (1990): *O Discurso. Estructura ou Acontecimento*. Campinas, Pontes.

Ruiz Moreno, L. (2003): "Grados y niveles de iconización" en *deSignis Revista de la FELS* N°4. Barcelona, Gedisa: 105-118.

NOTAS

¹ Por figuración entiendo el "procedimiento semiótico general que consiste en la concreción de un contenido, aquello que por medio de lo cual algo se hace patente de manera clara y recortada" (Luisa Ruiz Moreno, 2003:110)

² El análisis se circunscribió al aspecto verbal de los planes, ya que la articulación con el material visual será realizada en la investigación de doctorado.

³ Pampa Arán destaca el valor epistemológico y metodológico de la noción de cronotopo para analizar "algunos procesos modelizantes de ciertas formaciones históricas socioculturales cuya experiencia está indisolublemente asociada a los espacios, a las identidades culturales y a los imaginarios de una época" (Arán, 2007). Así, en tanto fenómenos sociales espacio-temporalizados, las transformaciones de la costa de la ciudad, la densidad histórica de ese espacio; la complejidad sociocultural implicada en los desplazamientos forzados de sus antiguos habitantes; la transición de lugar de morada y trabajo hacia espacio público orientado al ocio recreativo y turístico, pueden ser analizadas a partir de sus relatos situados. La costa, entendida como lugar cronotopizado, recibe numerosas formas de valoración social, en la medida en que delimita un adentro y un afuera a partir del cual se constituyen relaciones de identificación y diferenciación

⁴ Fue elaborado por una consultora en el año 1998, aprobado por el Concejo Deliberante de la ciudad en 2001 y actualmente se encuentra en ejecución luego de un acuerdo parte entre los presidentes de Argentina y Paraguay en 2003 ratificara el interés de ambos gobiernos por concluir las obras pendientes. Así nace el Plan de Terminación de Yacyretá (PTY)⁴ en el que finalmente se enmarca el Proyecto Tratamiento Costero. El nuevo plan fija como plazo final el año 2010 y cuenta por primera vez con financiación del presupuesto de la

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Nación Argentina, además de un fideicomiso con el Banco de Inversión y Comercio del Exterior. Estos organismos son los que financian las obras que actualmente se encuentran en ejecución.

⁵ Las obras incluyen: restauración y refuncionalización arquitectónica de 1.750 m2 de edificación existente; construcción de un Nuevo Módulo de edificación de 700 m2; talleres y Albergues para actividades culturales; museo Ferroviario; construcción de un miniteatro exterior para funciones artísticas; área reservada para desfiles; iluminación y sonidos aptos para televisación.

⁶ Funcionan por cortes temporales, instalan heterocronías, sistema de apertura y de cierre y tienen una función respecto de los otros espacios.

LAS ANTOLOGÍAS COMO FORMA DE RECONOCIMIENTO Y LEGITIMACIÓN DE UNA LITERATURA LOCAL

Tamara M. Mogensen

tmm977@gmail.com

Proyecto de la investigación: Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años noventa a la actualidad

Directora: Mgter. Silvia Ferrari de Zink

Co-Director: Mgter. Javier Figueroa

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Antologías- Estereotipos- Fronteras- Identidad- Imaginario- Región- Relaciones de poder- Tradición

Resumen

Las antologías en la región misionera funcionan como herramientas de difusión de escritores. Estas obras son publicadas por diversos grupos literarios establecidos a lo largo de toda la provincia o por entes gubernamentales que apoyan la actividad literaria y cultural de la provincia. Presentan una variedad de estilos y géneros, aunque el predominante es el narrativo porque posee cierta tradición en la literatura de Misiones. Las antologías continúan con esta práctica iniciada por Horacio Quiroga al contar dentro de sus narraciones con personajes estereotipados como ser animales, gente del campo: el peón de la chacra, la maestra rural. También en algunos están presentes los espacios comunes: el monte, las plantaciones, la naturaleza desbordada.

El autor regional se encuentra con diversas problemáticas como ser los mecanismos de publicación y difusión de su obra a nivel nacional. Esto podría mostrar la situación que viven los productores de cultura en la región fronteriza.

Los escritores actúan como zonas de influencia o de lectura, espacios de mediación o bordes. Distintos planos de un espacio imaginario que están así convocados produciendo un tipo de cooperación, o de solidaridad, que funciona por irradiación espacial, según criterios de contigüidad temática como ser el tema de lo marginal, la mendicidad, lo estereotipado. Los altos costos que se manejan en las editoriales imposibilitan a los escritores publicar constantemente y es por esta razón que adecuan sus obras a los requisitos de las antologías, casi siempre temáticas estereotipadas con la idea de que así se representaría una literatura regional.

* * *

“La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos”. (Ibáñez, 2004:48)

Las antologías en la región misionera funcionan como herramientas de difusión de escritores. Estas obras son publicadas por diversos grupos literarios establecidos a lo largo de toda la provincia o por entes gubernamentales que apoyan la actividad literaria y cultural de la provincia. Estos grupos literarios han editado antologías con obras de sus escritores afiliados, como por ejemplo las publicaciones *Identidad del 5to. Encuentro de Escritores- Eldorado (2007)* y *Poesías y Poetas Antología (2001)* pertenecientes a los grupos Demente Azul de la ciudad de Eldorado y AVE de Aristóbulo del Valle, respectivamente.

Cabe aclarar que se realizan encuentros regionales e internacionales que generan sus frutos, tal es el caso de *Poetas de cara al siglo*, antología publicada

luego del encuentro realizado en Iguazú en el año 2007. Esta actividad se ha hecho permanente y se realiza todos los años en dicha localidad.

Estos grupos literarios surgieron por la necesidad de nuclearse, a partir de su ubicación geográfica inicialmente, pero esta afiliación responde a una necesidad de romper con el silencio, el olvido y el desaliento cultural en el que viven los pueblos del interior.

Sorprendentemente no es Posadas la cabeza del movimiento literario misionero sino una parte integrante del mismo, estos grupos se han fortalecido con la experiencia lograda entre todos. La permanente autocrítica de los encuentros lleva a buscar la superación en el próximo.

En el presente trabajo, estas antologías citadas anteriormente sirven sólo a modo de introducción ya que esta ponencia se limitará al análisis de las antologías publicadas por la Subsecretaría de Cultura de Misiones y se abordarán los textos literarios como fenómeno dinámico, función ligada a la memoria de la cultura.

Teniendo en cuenta que el pasado es un mecanismo generador de identidad que cumple una función relevante en los procesos de *comunalización* y que el sentido de pertenencia se basa en el hecho de compartir ese pasado, vemos en las presentes publicaciones la búsqueda de posiciones y fundamentos estéticos que presentan problemáticas específicas y dan indicios para hallar una *identidad* común.

En las antologías encontramos una variedad de estilos y géneros, aunque el predominante es el narrativo porque posee cierta tradición en la literatura de Misiones. Los escritores continúan con esta práctica iniciada por Horacio Quiroga al contar dentro de sus narraciones con personajes estereotipados: animales, el peón de la chacra y la maestra rural. También en algunas de estas obras se observan espacios comunes: el monte, las plantaciones y la naturaleza desbordada.

El autor regional se enfrenta a diversas problemáticas así por ejemplo, los mecanismos de publicación y difusión de su obra. Esto muestra la situación en que viven los productores de cultura en la región fronteriza. Los escritores actúan como zonas de influencia o de lectura, espacios de mediación o bordes, de

frontera que “...significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información...” (Lotman; 26; 1996) Distintos planos de un espacio imaginario que están así convocados produciendo un tipo de cooperación, o de solidaridad, que funciona por irradiación espacial, según criterios de contigüidad temática como ser el tema de lo marginal, la mendicidad, lo estereotipado. Un caso particular, es la antología “*Cocina de Taller*”, fruto de un taller literario coordinado por la escritora Olga Zamboni. Esta obra fue publicada por la editorial paraguaya El Augur, y es un reflejo de la situación que viven los productores de cultura en la región fronteriza, en donde se observan tanto fronteras móviles, como así también la situación económica.

Los altos costos que se manejan en las editoriales locales o nacionales imposibilitan a los escritores publicar constantemente y, es por esta razón, que adecuan sus obras a los requisitos de las antologías, casi siempre de temáticas estereotipadas, con la idea de que así se representar una literatura regional. También encontramos que hay narraciones repetidas en varias de las antologías e incluso algunos autores presentan capítulos dispersos de obras aún no editadas, pero que se encuentran en proceso de lectura dentro de las editoriales. Esto plantearía varios interrogantes. ¿Existe una necesidad de perpetuar una obra en particular? ¿Los autores tienen una necesidad de perpetuarse con una sola obra? ¿Hay una falta de producción en los autores?

Las editoriales se mueven en tiempos donde predominan la masividad y la tecnología, los libros son considerados como bienes de consumo que deben estar listos a corto plazo, debido al tiempo en que se mueve el mercado. Es por esta razón que los textos son corregidos con poca anticipación a su impresión lo cual lleva a errores tipográficos, de redacción y de edición por la celeridad y poca minuciosidad con la que se trabaja en las revisiones.

La producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del artista como un productor de la misma. Esto permite considerar la obra literaria como un bien de cambio, es decir como un intercambio monetario. En el caso de las Antologías patrocinadas por la Subsecretaría de Cultura, no existe tal intercambio, sino de cultura y reconocimiento. Estas Antologías no se encuentran disponibles dentro del mercado editorial, no están autorizadas a la venta, y son publicadas para su distribución en instituciones educativas y bibliotecas comerciales, como consta en el colofón de los libros. El propósito de las Antologías, en este caso, es el de difundir la literatura misionera, a través de las obras de los escritores que han sido galardonados dentro de los concursos de Narrativa breve (Año 2007), de Prosa (Año 2008), de Anécdota (Año 2009) y de las publicaciones de Narrativa y de Poesía que pertenecen al Programa Libros y Casas, patrocinado por la Subsecretaría de Cultura de Misiones y el Instituto Provincial de Desarrollo Habitacional, en el marco del Programa Nacional de Promoción de la lectura (Año 2009). Hay que considerar que estas publicaciones son parte de una política general del Estado.

Las antologías 2007 y 2008, publicadas por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones, tienen por objetivo la difusión de escritores de la región. La Subsecretaría, en su papel de patronazgo, es la encargada de resguardar del olvido, esas publicaciones y brindar un lugar de difusión a los lectores; y es mediante este intercambio que podemos observar una dinámica social entre los escritores y la institución provincial.

La antología, como portadora de cultura, representa una memoria colectiva y es por eso que en las publicaciones analizadas podemos encontrar representados personajes arquetípicos de nuestra zona, tanto reales como mitológicos. En el volumen editado en el 2007 por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones, vemos caracterizados a la Caá-Yarí, protectora de la yerba mate, a los inmigrantes y a la pasera, vendedora callejera que recorre con bolsos las casas posadeñas o que se instala en algún sitio céntrico de la ciudad a ofrecer los productos que trae para la venta.

En el relato “*Señora de ajuera*” de Nelly Silva Debat (AA.VV.; 2007; 49) encontramos a la vendedora de “yuyos”, hierbas medicinales y milagrosas de la región, conocidas por este personaje. Esta vendedora es una de las figuras típicas de la ciudad de Posadas; suele ser de origen paraguayo y cruza todos los días el río Paraná en lancha o en colectivo por el puente internacional que une a Posadas con Encarnación (Paraguay). Diariamente recorren la ciudad con canastos llenos de frutas, verduras y las hierbas. En muchos casos suelen tomar pedidos de las amas de casas y traen lo solicitado en la próxima visita.

Parafraseando a Lotman el espacio de una cultura podría ser definido como el espacio en cierta memoria común, esto es, un espacio, dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados (Lotman; 1996; pg. 157). En las antologías las míticas leyendas contadas de manera oral son recuperadas y actualizadas porque están ambientadas en el mundo actual, tal es el caso del hombre lobo en “*Del otro lado del mar*” de Abigail Zovich, publicada en la compilación de la Subsecretaría del año 2008. La narradora, en su obra, describe a un personaje “*joven, albino, los cabellos grises y blancos le caían hasta las orejas y formaban pequeñas ondulaciones, los ojos también grises eran como dos lunas, mientras una crecía la otra menguaba*” (AA.VV.; 2008; pg. 78). Con esa descripción este personaje parecería ser una persona sin nada en particular. Es al final del cuento que descubrimos el cambio físico en el muchacho porque el personaje femenino de la historia oye aullidos y decide averiguar de qué se trata y es aquí cuando lo ve y lo reconoce porque el lobo “*...era blanco y los ojos grises eran como dos lunas, mientras una crecía la otra menguaba*” (AA.VV.; 2008; pg. 81).

A lo largo de estos años, debido a la creciente capitalización de los intermediarios productivos, los editores; y debido a la búsqueda de un reconocimiento por parte de los escritores es que las antologías, en la actualidad, cuentan con copyright, lo que les da la posibilidad de asegurar su propiedad literaria y convertirse en participantes en el proceso directo de mercado de la venta de sus obras; es decir, empezar a considerarse escritores profesionales. Esto

ha ayudado a los escritores a tener conciencia del valor de su trabajo y a considerar que la literatura no sólo es una forma de evasión o de catarsis, sino que el contenido tiene agregado un valor cultural, esa es la función social que cumplen actualmente las antologías.

BIBLIOGRAFÍA

Literaria

- AA.VV. (2009)** III Concurso de Anécdotas. Por el Libro de “Oro y Plata”. Antología 2008. Posadas, Unigraf.
- AA. VV. (2009)** Antología de Narrativa. Posadas, Beeme.
- AA. VV. (2009)** Antología de Poesía. Posadas, Beeme.
- AA.VV. (2008)** II Concurso de Prosa. Por el Libro de “Oro y Plata”. Antología 2008. Posadas, Unigraf.
- AA.VV. (2007)** I Concurso de Narrativa Breve. Por el Libro de “Oro y Plata”. Antología 2007. Posadas, Unigraf.
- AA.VV. (2007)** Poetas de Cara al Siglo. Taller la Araucaria. Posadas. Creativa.
- AA.VV. (2007)** 5to Encuentro de Escritores-Eldorado 2007 “Identidad”. Eldorado. Th barrios rocha ediciones.
- AA.VV. (2001)** Poesías y Poetas Antología 2001. Aristóbulo del Valle. El Ciprés.
- AA.VV. (1994)** Cocina de Taller. Poemas, prosas y otras yerbas. Asunción. Vía Gráfica SRL.

Teórica

- IBAÑEZ, María Ofelia (2004)** “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo” En: MOYANO, Beatriz (comp.): La Literatura de Salta. Espacios de Reconocimiento y Formas de Olvido. Salta, s/e.
- LOTMAN, Iuri (1996)** La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y del Texto. Madrid, Cátedra
- SAID, Edgard (1996)** Representaciones del Intelectual. Bs. As. Paidós

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

WILLIAMS, Raymond (1982) Cultura y Sociología de la Comunicación y del Arte. Barcelona, Paidós.

MITO, ESPACIO Y NOVELA

En torno a un orden mitológico de la cultura

Ernesto Pablo Molina Ahumada

pablomolinacba@hotmail.com

Proyecto de investigación: El orden de la cultura: discriminación, clasismo, sexismo, racismo. Dimensión retórica, cognición e ideología

Directora: Dra. Silvia N. Barei

Co-directora: Dra. María José Villa

CIFAL – FL – UNC

Palabras clave

Mito – Novela – Ciudad – Laberinto – Héroe – Cronotopo

Resumen

Nuestra exposición se inscribe en el marco del Grupo de Estudios de Retórica (GER, UNC), dirigido por la Dra. Silvia Barei, que investiga los modos de organización retórica que determinan un orden de la cultura.

Uno de los órdenes retóricos que configuran ese todo general es el mitológico, lo que explica la presencia de formas míticas en textos contemporáneos. En particular, nos interesa indagar acerca de los modos de estructuración mítica del espacio en la novela contemporánea, elemento clave para determinar el sentido de algunas obras. Mediante la discusión crítica de propuestas de análisis estructural del mito a partir de una Semiótica de la Cultura, nos preguntaremos qué formas de modelización espacial propone el mito y qué efectos de sentido provoca su traducción literaria que supone además una tensión entre modos de conciencia diferentes. Consideramos que la topología básica del mito opera en la novela tanto a favor de mecanismos de memoria como de creación cultural configurando espacios que además de ámbito de actuación

heroica, constituyen condición de posibilidad para esa heroicidad. En ese sentido, revalorizando la relación héroe-espacio como punto de visibilidad del orden mitológico vigente de la cultura, existirían en un corpus de novelas argentinas y españolas contemporáneas determinados mecanismos retóricos que al apelar a espacios del mito configuran un contexto de significación específico que recupera a la vez que tensiona la figura heroica. Espacio y heroicidad son variables interdependientes fundamentales del orden mitológico que organizan un mapa de relaciones de sentido y cierta topología de la cultura.

* * *

1. *El orden mitológico de la cultura*

Este trabajo se enmarca en la investigación que lleva a cabo desde el 2001 el Grupo de Estudios de Retórica de la Universidad Nacional de Córdoba, cuyo proyecto actual se titula: *“El orden de la cultura: discriminación, clasismo, sexismo, racismo. Dimensión retórica, cognición e ideología”*. Esa investigación se apoya en la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman para abordar el problema de la representación a partir de las formas retóricas de los lenguajes culturales, desde aquellos de la cotidianidad a los más complejos como el caso del arte. Hallazgos previos de la investigación fueron publicados en 2008, en la colección “Cuestiones retóricas” (GER, Córdoba).

Como punto de partida, diremos que entendemos la retórica en un sentido amplio como no privativa de los lenguajes artísticos o incluso de los discursos verbales, sino como un rasgo de todos los lenguajes de una cultura. En una primera instancia de investigación del equipo, abordamos en particular las metáforas para descubrir una serie de regularidades a las que se decidió denominar “orden metafórico”. Descubrimos después que resultaba más productivo contemplar otras formas retóricas y se postuló así el concepto de “orden retórico de la cultura” (Barei, 2008).

Ese concepto nos permitió analizar el modo en que las retóricas que son propias de un texto se expanden a todo un mecanismo cultural, y viceversa, cómo este mecanismo complejo y políglota aparece en un texto particular. Según lo explica Silvia Barei (2008: 13), “un orden retórico implica una organización semiótico-estructural interna a la cultura. Es un engranaje complejo de la misma que da por resultado la construcción de múltiples textos, cada uno de ellos portadores de diferente información y diferentes modelizaciones del mundo”. Este engranaje es el que tiende a anular la diferencia y a garantizar la repetición para que el orden de la cultura se conserve: diferentes textos repiten la misma información.

Barei reseña cuatro órdenes retóricos superpuestos en la cultura: el mitológico, el artístico y el científico, que son los señalados por Lotman; a los que se agrega el orden de la cotidianeidad en el que se leen los otros tres pero de modo particular, lo cual le confiere un peso fundamental en la cultura. El orden sobre el cual se centra nuestra exposición es el mitológico, que trabaja con modelos universales e imágenes de amplia circulación, “naturalizadas” en la cultura y puestas en circulación a través de relatos de profundo espesor simbólico, los mitos.

2. *Del mito a la novela*

Desde un punto de vista funcional, el mito construye una imagen de orden asumido como “sentido de realidad” (Blumenberg, 2004) a partir de la regulación entre lo que Lotman considera las esferas básicas de la cultura, aún vigentes en nuestra época contemporánea: un espacio semiótico, una frontera porosa de traducción y la esfera del afuera cultural. Lo que se desprende de esta afirmación es la vigencia funcional del mito en la actualidad y su posibilidad de artefacto interpretativo, incluso en el seno de epistemes pretendidamente no míticas como, por ejemplo, el discurso científico. El Positivismo, en tanto “gran relato” de la modernidad, representa desde esta perspectiva (Durand, 2003) el mito rector de Occidente durante del XIX y gran parte del XX, sostenido y puesto a circular a

través de formas narrativas concretas y roles sociales con valor actancial (el capitalista, el obrero, la fábrica, etc.).¹

El abordaje del mito puede realizarse también desde una perspectiva estructural que atienda, más que a esta funcionalidad histórico-cultural del mito, a la topología o modo organizativo de sus elementos, asumiendo que ese relieve es, sin embargo, producto de la manera en que determinada época y sociedad leen y construyen al mito. Desde este enfoque, se puede reconocer en el mito una serie de elementos compositivos (los llamados “mitemas” según Lévi-Strauss, 1977; “mitologemas” según Durand, 2003 y Kerenyi, 2006) que se reiteran a lo largo de todo el sistema de la cultura. De hecho, ese sistema está atravesado por este orden mitológico al que hemos aludido y que podría ser pensado como un sistema o constelación con determinadas zonas de condensación (los relatos dominantes o mitos rectores) y otras zonas difusas, móviles, en expansión o desaparición, reservorios simbólicos para la renovación periódica del orden mitológico de una sociedad. Esta constelación mítica es, en cierto modo, un estado de tensión narrativa y la novela, sistema complejo de modelización de la realidad según Lotman, no podría ser ajena, cómo es lógico suponer, a este funcionamiento mítico general de la cultura.

Según Lotman, la representación que ofrece el mito de la cultura es, básicamente, espacial o topológica: el relato mítico es un “mapa de la cultura” porque regula simbólicamente la relación cultura/no cultura, identidad/alteridad, nosotros/otros. Conforme ese relato es traducido por otros lenguajes complejos, sus elementos compositivos adquieren un valor metafórico porque son reconstruidos desde otro contexto de conciencia. La novela, en este sentido, no puede sino abordar al mito desde la metáfora, explotando la pregnancia simbólica y el alto grado de informatividad cultural que hay todavía en esos relatos. Conviene preguntarnos, entonces, qué orden metafórico construyen algunas obras contemporáneas y en qué elementos del mito dominante epocal se apoyan para elaborar esa representación. Esa representación que aparece bajo la forma de

metáfora estaría aludiendo, desde nuestra perspectiva teórica, al sistema complejo en su conjunto o constelación mítica de la cultura.

3. *El no regreso del héroe*

Resumiendo, diremos que nuestro trabajo de investigación dentro del equipo busca analizar el modo en que esta descripción topológica general del mito es traducida por la novela, considerando como corpus un conjunto de novelas argentinas y españolas contemporáneas², no construidas como serie histórica sino más bien como puntos concretos pertenecientes a un estadio de la cultura a través de los cuales leer la presencia de un orden mítico general. A medida que desarrollamos nuestra investigación, fuimos percibiendo la fuerte relación entre espacio y heroicidad en estas obras, en particular, la relación problemática del entramado urbano con el fracaso de la aventura heroica.

Las tres grandes esferas de la cultura se corresponden con las zonas que el héroe recorre en su proceso de iniciación: *mundo conocido, umbral y más allá*. Los modelos de análisis literario del mito (Campbell, 2001; Durand, 1993) apuntan una relación circular “positiva” entre esos territorios en un viaje de partida y retorno que culmina en la reintegración del héroe a la sociedad bajo una estructura tripartita de acciones sucesivas complementarias: *partida del héroe – iniciación – retorno al hogar*. En el corpus detectamos, sin embargo, la puesta en crisis de ese modelo por otro centrado sobre el proceso de iniciación en sí mismo (el intermedio en ese esquema), más allá de cuál sea su resolución, lo cual implica un modo social contemporáneo de evaluar no sólo las esferas sociales implicadas en ese recorrido sino también la propia utilidad del viaje heroico en su totalidad.

Menciono algunos ejemplos del corpus: Bruno, el estudiante extranjero que recorre Buenos Aires tras los pasos de un escurridizo cantor de tango que, según dicen, canta mejor que Gardel, materializa en la novela *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez el esquema del viaje sin retorno posible, conforme el protagonista va tomando conciencia del verdadero propósito que anima el recorrido del cantor. Hay una motivación oculta, secreta, que requiere de cierto

proceso de aprendizaje y toda la iniciación en la novela gira en torno a la adquisición de ese conocimiento (sagrado, en el caso del mito; iluminador en el de la novela de Martínez) que trastoca irreversiblemente la mirada sobre el mundo conocido, es decir, sobre la ciudad y el recorrido que Martel le sobreimprime. Un aprendizaje similar es vivenciado por Junior, el protagonista de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, en su búsqueda de una misteriosa máquina de relatos que funciona en la ciudad y cuyo desperfecto amenaza con fisurar el “aparato óptico” o como lo llamaríamos nosotros, el mito rector y el sentido de realidad impuestos por la represión de turno en esa urbe representada en la novela. Destramar, atravesar este tejido tenso de relatos constituye para el protagonista una experiencia irreversible que acaba por revelar el eje oculto y auténtico, especie de *axis mundi* mítico, que sostiene a la ciudad, una máquina con forma de mujer, invención de Mac(edonio Fernández), que procrea relatos sin cesar. En el centro del laberinto o, más bien, en sus centros, la literatura que hace latir la ciudad. Por último, mencionemos brevemente a los héroes en la novela *Fantasmas del invierno* del español contemporáneo Luis Mateo Díez, a quien le debemos precisamente la designación de “héroe del fracaso” con la que él se refiriere a sus héroes derrotados no sólo por un exceso de celo o ilusión, lo cual acotaría la cuestión a condiciones individuales del protagonista, sino también por la inoportunidad del entorno social, el contexto de la posguerra franquista en el caso de las novelas de Díez.³ En este caso, la peripecia fracasada de los héroes se materializa en una trama misteriosa en una ciudad de provincia durante la dictadura franquista, donde acontecen sucesos extraordinarios: una visita del Diablo, bajan los lobos de la sierra, la muerte de un niño en el Orfanato. La inicial disparidad entre esos hechos va modificándose a medida que dos protagonistas avanzan en su indagación (un farmacéutico y un comisario) para revelárnoslos como aristas de un mismo fenómeno, la guerra, que no distingue entre vencedores y vencidos. El fracaso implica la ruina generalizada de lo humano y se metaforiza en la novela a través del estado oscuro y descuidado de la ciudad, del deambular insomne de los personajes inquietos por sus remordimientos y a través de esa

imagen cruel y extrema de la inocencia mancillada, en la figura de un niño que muere en el Orfanato ante la indiferencia del resto de la sociedad.

En el corpus, el fracaso heroico representa un punto imprescindible de nuestro análisis porque pone en evidencia un estado particular de tensión en el seno de la constelación mítica contemporánea acerca del modo en que la cultura resuelve la conflictividad con la esfera del “más allá” y asigna roles al accionar del actor que tradicionalmente ha puesto en relación esas zonas culturales. Podemos afirmar que en las novelas acontece un proceso complejo de traducción metafórica que, a la vez que recupera elementos dominantes de esa constelación mítica heroica, los resignifica y reevalúa como sostén de un nuevo mapa de la cultura. En este sentido, el fracaso del héroe resulta significativo no sólo como variante argumental sino como signo epocal en relación a esa red imaginaria históricamente situada, traducida metafóricamente por los textos que sostienen de ese modo un orden retórico mitológico en la cultura.

4. *Laberintos*

Frecuentemente, la instancia de iniciación aparece en las novelas que analizamos asociada a un territorio complejo, tabicado, trabado tanto por los contrastes sociales como por los vacíos informativos, los blancos, los silencios que dificultan el avance del héroe. La temporalidad dominante además es la nocturna, reforzando la idea de soledad, desamparo y repliegue del proceso iniciático. Apelando a la noción de cronotopo con la que Bajtín (1989) denomina el proceso específico de asimilación artística del tiempo y el espacio históricamente determinados, diremos que de los elementos míticos recurrentes en la constelación heroica, el mitologema del laberinto es el que con más frecuencia aparece como cronotopo dominante en estas novelas.

El cronotopo laberíntico, urbano, refuerza el carácter iniciático del viaje de estos héroes, aunque explotando aspectos que, si bien condensa el propio mitologema como lo ha estudiado Karl Kerenyi (2006), subrayan con fuerza la

orientación hacia el fracaso o no retorno del protagonista con respecto al mundo conocido desde el cual partió.

Tradicionalmente, el laberinto se asocia a la idea de camino tortuoso y obstaculizado, camino de las pruebas. Pero la forma laberíntica aparece también definida como arquitectura intencional a cargo de un constructor (Dédalo, en el mito clásico) que, deliberadamente, complica el recorrido. Podríamos hablar así de una voluntad laberíntica de dispersión, escamoteo o anulación del presunto saber. De allí que el laberinto pueda ser mono o policentrado, o incluso que no tenga centro y que toda la significación del viaje radique en la peripecia misma de recorrerlo.

Veamos ejemplos en las novelas: en la novela de Martínez, el laberinto aparece representado en su reverso negativo, es decir, dibujado más que por sus líneas, por los espacios vacíos, los silencios y las ausencias que hay entre esas líneas. La tarea del héroe, movilizada por el errático cantor, consiste en aprender a leer “entre líneas”, a traducir las ausencias en persistencia y a constatar, como acabará haciéndolo, la violencia que anida detrás de cada desaparición y que hace visible el diseño en su conjunto. En las novelas españolas analizadas, el laberinto importa por el proceso de repliegue que moviliza, como en el caso de Díez en que los personajes deambulan insomnes por una ciudad de provincia, invernal, tratando de sobrellevar la noche franquista. En el vientre de esa noche, anida cierta voluntad de horror y odio de la posguerra que la trama de la novela va develando y que explica, en última instancia, no sólo el insomnio inquieto de estos personajes sino también la peligrosidad de la ciudad. El laberinto se convierte en trampa, el sótano oscuro que, en la novelística de Díez, se opone al desván como lugar de los secretos de infancia.

Lo interesante de esta imagen que presentan las novelas es el carácter inestable, policentrado del laberinto urbano, mediante una operación de inversión de sentido que alude al concepto desde su reverso: más que líneas y tabiques divisorios, el laberinto es el espacio vacío que inunda esos límites, es la serie de ausencias que garantizan la existencia de una materialidad. La clave laberíntica

permite así superponer ciudades sobre ciudades, apropiaciones imaginarias del diagrama oficial por hipertrofia de las memorias y experiencias de estos protagonistas que multiplican, en la coreografía de su recorrido, los trayectos posibles, subvierten tanto el camino univariario del héroe tradicional como la imagen geométrica, desapasionada y mecánica del mito urbanista de la ciudad.

5. *Ciudades míticas*

Podríamos sugerir entonces que *mito heroico* y *mito de la ciudad* encuentran en el cronotopo novelesco un espacio de diálogo propicio, potenciado a partir del uso de la metáfora que, a la vez que convoca determinadas representaciones míticas tradicionales de las que obtiene su pregnancia simbólica, despliega mecanismos críticos de relectura y creación. Como resultado, obtenemos la imagen de esta ciudad en estado de tensión, territorio inestable que aparece no como mero “escenario” sino como condición de posibilidad de lo heroico (o imposibilidad, si lo pensamos desde el fracaso).

Son “ciudades míticas” porque se construyen a partir de la interrelación entre espacio y héroe, o más específicamente, entre la experiencia de no retorno o derrota heroica y el contexto laberíntico de su iniciación, poniendo en evidencia cierto modo social de leer al mito en el marco de una cultura intensamente *neomitologica* (Lotman y Mints, 1981).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

Díez, Luis Mateo (2004): *Fantasmas del invierno*. Madrid, Alfaguara.

Martínez, Tomás Eloy (2004): *El cantor de tango*. Buenos Aires, Planeta.

Piglia, Ricardo ([1992] 2004): *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Seix Barral.

Crítica:

Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Barei, Silvia y Molina, Pablo (2008): *Pensar la cultura I: Perspectivas retóricas*. Córdoba, GER.

Blumenberg, Hans (2004): *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona, Herder.

Campbell, Joseph (2001): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.

Durand, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos - Univ. Aut. Metropolitana.

Durand, Gilbert (2003): *Mitos y sociedades: introducción a la mitodología*. Bs. As, Biblos.

Kerenyi, Karl (2006): *En el laberinto*. Madrid, Siruela.

Lévi-Strauss, Claude (1977): "La estructura de los mitos" en *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba: 229-253.

Lotman, Iuri y Mints, Zara ([1981] 1996) "Literatura y mitología" en *La Semiosfera I*. Madrid, Frónesis-Cátedra.

Molina Ahumada, Ernesto Pablo (2009): *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba, FFyH.

NOTAS

¹ Según Gilbert Durand (2003), habría sido el Positivismo en el siglo XIX el que acabó entronizando la Razón como mito rector de Occidente.

² *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia; *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez; *Fantasma del invierno* (2004) de Luis Mateo Díez; *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) de Juan José Millás e *Irse de casa* (2002) de Carmen Martín Gaité.

³ Para una ampliación de estos conceptos, remitimos a nuestro libro *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba, FFyH, 2009.

#

LOS AVATARES DEL INTERPRETANTE. UNA PROPUESTA DE ARTICULACIÓN TEÓRICA PARA PENSAR LOS PROCESOS DE RECONOCIMIENTO DE LA MÚSICA.

María de los Ángeles Montes

madrina311@gmail.com

Proyecto de investigación: Milongueros/as. Una indagación sobre las construcciones de género en la recepción contemporánea del tango por parte del público milonguero de Córdoba.

Director: Dr. Claudio F. Díaz.

CIFFyH – Universidad Nacional de Córdoba

Palabras clave

Modelo triádico – lecturas de la música – Interpretante y hábitos – Interpretante energético e Interpretante lógico

Resumen

El modelo ternario del signo de Peirce representa una teoría general de la semiosis que nos permite pensar la producción de sentido en la instancia de reconocimiento y por este motivo su propuesta teórica ha sido con frecuencia interpretada como de semiosis infinita. Si bien la incorporación de la idea de interpretación o traducción rompe con las nociones de significado como algo predefinido, unívoco y universal, no por ello implica que el Interpretante, y el significado que determina, sean algo de carácter aleatorio. Lo infinito de la semiosis no debe confundirse con indeterminado. Lo que hace posible la comunicación, esa relativa equivalencia entre representamen e interpretante, es la incorporación de lo que Peirce denomina hábitos. Peirce define estos hábitos como aquellas *disposiciones* adquiridas a lo largo de la vida, que se aprenden con

#

el uso de los signos, y que nos enseñan cómo deben traducirse éstos atendiendo a diferentes factores, pero: ¿Qué naturaleza poseen estos hábitos? ¿Cuál es la relación que los liga al interpretante de un signo? ¿Es posible realizar una articulación con la noción de *habitus* de Bourdieu? ¿Qué implicancia tendría? ¿Es posible pensar el interpretante como estructurado en algún punto? Para dar respuesta a esto revisaremos muy brevemente algunos postulados teóricos de la teoría peirceana que consideramos de capital importancia a la hora de interrogar el reconocimiento de la música en tanto materialidad discursiva, y ofreceremos nuestra lectura de ellos en articulación con las nociones de *habitus*, *lugar* y *competencia de los agentes sociales*.

* * *

Como punto de partida un paradigma general de la semiosis

Encarar las problemáticas en torno a la recepción de los discursos, especialmente cuando estos poseen una materialidad que no es íntegramente lingüística como es el caso de la música, implica asumir un posicionamiento teórico muy específico. Reclama, necesariamente, un horizonte de intelección que no conciba el significado como algo predeterminado y unívoco, y que permita pensar los procesos de producción de sentido más allá de la materialidad del signo (o al través de ella).

En este sentido, la teoría Peirceana basada en su modelo categorial triádico del signo, puede bien ser considerada una teoría general de la semiosis capaz de dar cuenta de estos procesos. Por su generalidad, dinamismo y nivel de abstracción es una sólida base desde la cual construir herramientas para abordar los procesos de producción de sentido en campos no tenidos en cuenta anteriormente, o deficientemente tratados, con la misma coherencia lógica con que se puede tratar cualquiera de los problemas tradicionales.

#

Esto es posible porque su planteo categorial, en tanto esquema lógico abstracto, permite definir los elementos del signo en función del lugar que ocupan en un recorte analítico, y no como elementos sustanciales. **Permite, por ejemplo, que cualquier cosa pueda ser objeto del signo** (un sentimiento, una persona, una idea, objetos físicos o imaginarios). **Posibilita, también, que cualquier cosa pueda funcionar como signo, ser un representamen¹**. El modelo es tan útil para analizar un signo lingüístico como un texto completo, una imagen, un gesto, un aroma, una película, una melodía o una danza. **Posibilita, por último, que cualquier cosa pueda ser un interpretante**, siempre que sea el tercero de ese signo particular, otro signo desplegado². El modelo abre un campo de problemas e interrogantes. La música, la corporeidad, las prácticas sociales pueden ser leídas en clave semiótica, como procesos de producción de sentido, como representámenes y como interpretantes; como signos.

Pero, además, la idea de Interpretante como *nuevo signo equivalente* pero no idéntico al representamen, da por tierra con los problemas acerca de las supuestas disfunciones comunicativas y las pujas por determinar los significados “correctos”. Los significados dejan de ser ese reflejo del signo, inherente a él, y pasan a tener una existencia distinta: **Permite pensar el significado como algo producido**, no dado de antemano. Implica, además, comprender la semiosis **como un proceso de creación también por parte del agente receptor**.

El significado dejará de ser una afirmación y pasará convertirse en una incógnita, en el **futuro** incierto (aunque no azaroso) del representamen. Así, **la creación y las relativas diferencias interpretativas dejan de ser pensadas como fallas o defectos** y se convierten en consecuencias factibles, contenidas como posibilidad³, por la propia especificidad la semiosis.

Un sugestivo grupo de interrogantes se abre ante este paradigma. ¿Cuál es la naturaleza de estos intepretantes? ¿Cómo se producen? Y tal vez lo más importante: ¿Qué los posibilita? Sobre estos interrogantes intentaremos navegar

#

muy a continuación, particularmente interesados en ensayar herramientas de intelección que nos permitan pensar la música como signo y su recepción como un proceso de producción de sentido, es decir, la recepción de la música en tanto proceso semiótico.

Una mirada sociológica para anclar al interpretante

La incorporación del interpretante⁴ supone como principio fundamental que la significación es producto de la acción de un tercero, y no una cualidad intrínseca del representamen, adherida de una vez y para siempre como un significado único. Aunque la incorporación del interpretante, como equivalente y no como identidad, rompe con las nociones de significado como algo predefinido y unívoco, no por ello implica que el significado que determina sea algo aleatorio, individual, azaroso o *meramente* subjetivo. Si fuera de esta manera, la comunicación sería imposible, y nada es más lejano que esto de la pretensión de un pragmático como Peirce⁵.

La equivalencia entre el representamen y su interpretante viene asegurada por la incorporación de lo social y de lo histórico dentro del signo Peirceano. Lo que hace posible la comunicación, esa la equivalencia entre representamen e Interpretante, es la incorporación de hábitos por parte de los agentes que viven en comunidad. Son estas *disposiciones* adquiridas a lo largo de la vida, que se aprenden con el uso de los signos (y a través de ellos), las que nos indican cómo deben traducirse éstos en una comunidad dada y en circunstancias particulares⁶, y los márgenes sin los cuales ningún acto creativo sería inteligible⁷. Se trata de disposiciones internalizadas, leyes generales de acción orientadoras de la praxis y al mismo tiempo surgidas en ella.

El hábito es regularidad, generalidad, terceridad, pero nunca una ley inmutable. El hábito está siempre sujeto al cambio, a los devenires que le impone la misma praxis que orienta. Allí donde el hábito determina un interpretante que

#

no consigue equivaler, la comunicación falla, y el interpretante forzará a modificar el hábito interpretativo.⁸

He aquí el áncora de la semiosis. Si la disciplina ha de plantearse problemas a resolver, brechas que sortear, sin lugar a dudas el anclaje del interpretante por los hábitos debiera ocupar un lugar preponderante. Son estos hábitos, socialmente producidos y distribuidos, la matriz generativa de los procesos de semiosis, los que determinan un proceso que se define como infinito en potencia pero finito en la praxis.

Sin embargo nos encontramos aquí con un problema de capital importancia, a saber, que en la base del paradigma Peirceano la sociedad aparece como un todo armonioso y homogéneo donde los hábitos se distribuyen de manera más o menos uniforme y evolucionan junto con la comunidad. La teoría Peirceana, como teoría general de la semiosis, carece de un sustento sociológico⁹ que permita encarar empíricamente cuestiones de recepción en sociedades que se presentan, desde nuestra perspectiva, como fuertemente segmentadas y dinamizadas en su interior por pujas e intereses.

Para salir al paso de este inconveniente, proponemos asimilar el hábito Peirceano la noción de *habitus* de Bourdieu. Al igual que el hábito Peirceano, el *habitus* se presenta como esquema generativo más que como una llana restricción, como un marco de posibilidades más que como una simple determinación. También, es producto de la praxis y estructuradora, al mismo tiempo, de la propia praxis. Se trata de esquemas de percepción, pensamiento y acción, orientados siempre al desenvolvimiento concreto del agente, con un espíritu pragmaticista.

Al igual que el hábito Peirceano, el *habitus* no se concibe como algo que es del orden de lo social o del orden de lo subjetivo como alternativas excluyentes, sino como una continuidad de lo social en el sujeto¹⁰, el *habitus* es lo social hecho cuerpo, durable pero no inmutable, estructurante sin ser

#

determinante. Es la historia incorporada en y a través del sujeto, su necesidad y su recurso.

Pero, a diferencia del hábito Peirceano, el *hábitus* es de orden de lo compartido pero no de lo *universalmente* distribuido. El *hábitus* acusa su pertenencia a una perspectiva que concibe a la sociedad como segmentada y dinamizada por el conflicto, antes que como un todo homogéneo. Retomando las palabras de Alicia Gutiérrez, decimos que “no basta con decir que el *hábitus* es *lo social hecho cuerpo* sino que habría que precisar que es lo social de clase hecho cuerpo”.¹¹ (Gutierrez, 1995)

He aquí nuestra toma de posición: Si hemos de reflexionar sobre la recepción, en nuestro caso particular la de la música popular, tendremos que tener presente que los interpretantes vienen generados desde diferentes *hábitus*, que la recepción es una *práctica social* que produce sentido pero que la realizan unos agentes desde un determinado *lugar*, conforme a su identidad social. (Costa y Mozejko, 2003)

A modo de conclusión: Interrogar los avatares del interpretante.

Pero el valioso aporte de Peirce a nuestra semiótica no termina aquí. Su sistema categorial abstracto (de Primeridad, Segundidad y Terceridad) aplicado al Interpretante **posibilita pensar los efectos interpretativos sin limitarlos exclusivamente a conceptos**¹² brindando así importantes herramientas para abordar, muy especialmente, la recepción de la música, de las danzas y de las performances en general. Peirce, en tanto pragmaticista, considera que el interpretante de un signo es, sin más miramientos, su efecto. Y este efecto, advierte muy lúcidamente, no se produce necesariamente bajo la forma de un concepto.

Veamos esto con un ejemplo: Encontrándome de vacaciones en Brasil, una noche al acostarme, cuando todo se vuelve calma y silencio, me pareció escuchar

#

muy a lo lejos un sonido. No era un sonido accidental, puesto que se trataba de un sonido rítmico regular. Aquí ya hubo un primer interpretante, aún sin saber qué, sin reconocerlo, sabía que ese sonido *significaba* algo, que había de tener algún sentido. Peirce lo denomina el *interpretante afectivo*.

Inmediatamente (tanto que probablemente se experimente como simultáneo), estas disposiciones adquiridas hacen que este sonido produzca efectos en el cuerpo, reacciones químicas, físicas y emocionales muy concretas: Cuanto más me concentraba en tratar de interpretar ese sonido, más familiar se me iba haciendo y comenzaba a sentir un cierto estado de exaltación. Sabía que lo conocía, se que significaba algo, aún no sabía qué, pero eso ya producía efectos en mi persona, en el latir cada vez más acelerado de mi corazón. Este otro interpretante es del orden de la reacción, de la singularidad, de la segundidad. Es el *hecho* que el signo provoca, es la afectación de nuestro ser de manera única e irrepetible, y Peirce lo llama *interpretante energético*.

Luego mi mente fue asaltada por un concepto: “Es música, es cuarteto, es *la mona*, y tiene que venir de alguna fiesta de argentinos”¹³ eso que escuchaba eran, como pude comprobar luego, las vibraciones producidas por los bajos del *beso a beso* de la *Mona Jiménez*. Lo supe, porque estas disposiciones que se han construido a través de la praxis con los signos pueden traducirse en predicados generales tales como: “todos los cuartetos tienen una base musical común” y “el tema de cuarteto *beso a beso* es un tema musical típico de las fiestas donde participan argentinos”. Este último interpretante es el que Peirce denomina *interpretante lógico*, es el efecto pleno del signo. Es del orden de la terceridad, y solo aquí es donde se presenta la posibilidad de la modificación de ese marco generativo, del *hábitus*; porque si lo primero es del orden de lo potencial y lo segundo de lo actual, lo tercero es del orden del futuro.

Peirce nos da así herramientas teóricas para encarar el estudio de la recepción de la música, de manera tal que tanto los discursos producidos por sus

#

receptores como sus performances pueden ser leídos en clave de interpretante. Pero, además, con la distinción establecida entre interpretantes afectivos, energéticos y lógicos, permite abordar el estudio de manifestaciones de sentido sin limitarlas a expresiones conceptualizables por el agente. Esta es, especialmente para nuestro trabajo, una de las mayores ventajas que otorga su planteo teórico.

Pero, además, abre nuevos y sugerentes interrogantes. ¿Cómo se relacionan estos avatares del interpretante entre sí?, y lo más importante: si sólo el interpretante lógico es capaz de producir modificaciones en estos hábitos, ¿Debemos suponer entonces que los hábitos son más estructurantes de la praxis cuanto menor el grado de desarrollo del interpretante?¹⁴ ¿O actuarán de manera homogénea en todos sus niveles de desarrollo? Y, finalmente, ¿Actuarán los hábitos de los diferentes grupos de receptores de la misma manera en todos los niveles de interpretación?

Estos son los interrogantes con los que queremos dar cierre a esta presentación, que no es más que un punto de partida, una inflexión, una articulación teórica que nos da acceso a un horizonte de intelección y que nos regala este puñado de preguntas.

BIBLIOGRAFÍA

BARRENA, Sara (2001): *Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva Peirceana.*

En Revista Razón y Palabra N° 21. México ISSN 1605-4806. Disponible en Internet: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_sbarrena.html

BOURDIEU, Pierre (1979): *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid, Taurus.

BOURDIEU, Pierre (1997): *Razones Prácticas.* Barcelona, Ed. Anagrama

#

COSTA, Ricardo y MOZEJKO, Teresa (2003): *Producción discursiva: diversidad de sujetos*. En Costa y Mozejko (comp.): *Lugares del decir*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones.

GUTIERREZ, Alicia (1995): *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales*. Posadas, Editorial de la Universidad Nacional de Misiones.

PEIRCE, C. S. (1877) *La fijación de la creencia*. Traducción al castellano de José Vericat. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/FixationBelief.html>

PEIRCE, C. S. (1878): *Cómo esclarecer nuestras ideas*. Traducción al castellano de José Vericat. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/HowMakeIdeas.html>

PEIRCE, C. S. (1868): *Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades*. Traducción al castellano de José Vericat. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/AlgunasConsecuencias.html>

PEIRCE, C. S. (1893): *El Icono, índice y símbolo*. Traducción al castellano de Sara Barrena. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>

PEIRCE, C. S. (1894): *¿Qué es un signo?* Traducción al castellano de Uxía Rivas. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/Signo.html>

PEIRCE, C. S. (1897): *Fundamento, Objeto e Interpretante*. Traducción al castellano de Mariluz Restrepo. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>

PEIRCE, C. S. (1902): *¿Por qué estudiar lógica?* Traducción al castellano de José Vericat. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/WhyStudyLogic.html>

PEIRCE, C. S. (1903): *Pragmatismo. Las ciencias normativas*. Traducción al castellano de Uxía Rivas. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/HarvardLecturesPragmatism/HarvardLecturesPragmatism1.html>

#

PEIRCE, C. S. (1903.b): *Principios de filosofía*. Traducción al castellano de Fernando C. Vevia. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/PrinciplesPhilosophy.html>

PEIRCE, C. S. (1910): *Los signos y sus objetos*. Traducción al castellano de Mariluz Restrepo. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/Signos&Objetos.html>

Peirce, C. S. (1910.b): *Triadomanía*. Traducción al castellano de Fernando C. Vevia. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/Triadomany.html>

#

#####

NOTAS

¹ Esto no quiere decir el inverso, que todo sea un signo. Todo *puede* ser un signo, si se comporta como tal, si asume ese lugar.

² La semiosis, así definida, es un constante diálogo entre signos, signos que interpretan a otros signos precedentes. Signos que determinan nuevos signos. El modelo concibe la semiosis como intertextual, infinita, inacabada y en permanente creación.

³ Como primeridad, como interpretante inmediato, en tanto rango de interpretabilidad del signo.

⁴ Puede ser definido como una suerte de traducción del signo. Es aquel que le dice al agente al que se dirige cómo se relacionan el primero y el segundo, el representámen y el objeto. Es, por esa función mediadora, el que posibilita en última instancia la determinación del significado

⁵ El Pragmaticismo se hace aún más evidente cuando, en algunos pasajes, Peirce llega a equiparar sin más miramientos al Interpretante con el *efecto* producido por el signo.

⁶ Sabemos, por ejemplo, que la frase “afuera llueve”, proferida por un familiar cuando estamos por salir de la casa, puede ser traducida como “te aconsejo que lleves algo para cubrirte”. Es posible realizar esta traducción porque hemos incorporado no sólo definiciones de diccionario de las palabras “afuera” y “llueve”, sino que hemos aprendido a utilizarlas en diferentes contextos. Hemos incorporado un conocimiento extralingüístico acerca de los usos de los signos, que es tan importante como cualquier definición de diccionario.

⁷ El hábito no puede ser entendido como una simple restricción que se impone a los sujetos, el hábito es la condición sine qua non de cualquier proceso creativo. El hábito aquí debe ser entendido como una matriz generativa.

⁸ Aquí nos referimos al interpretante que Peirce denomina lógico. Más adelante volveremos sobre esto.

⁹ Por supuesto que esto no era una pretensión de Peirce. Sin embargo, si queremos hacer de su teoría de la semiosis una herramienta de intelección de los procesos de reconocimiento, en el estado actual de la disciplina, consideramos necesario trabajar sobre esta cuestión.

¹⁰ Es particularmente interesante la manera como Peirce, a más de un siglo de la actualidad, concibió con tanta lucidez la relación entre lo social y lo subjetivo en continuidades. El sujeto es, desde un principio, necesariamente social y comunicacional. Nunca cayó en la falsa dicotomía sociedad-sujeto, evitando así tanto el determinismo objetivista como el voluntarismo subjetivista. Desgraciadamente este posicionamiento, que es de capital importancia para la teoría, es sistemáticamente pasado por alto por muchos de sus comentaristas.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

#

#

#####

¹¹ Recordemos que desde esta perspectiva la clase es una construcción teórica antes que una definición sustancial. Decimos clase como podemos decir grupos sociales.

¹² Aquí desarrollamos sólo una tríada de interpretantes de las muchas que construye Peirce. Aunque la tríada de los interpretantes inmediato, dinámico y final han sido mucho más extendida y desarrollada por otros trabajos, en el presente nos interesamos en cambio por otra que consideramos de capital importancia para comprender la semiosis en la música y en la corporeidad.

¹³ El Cuarteto es un género de música popular argentina, más específicamente de la provincia de Córdoba de la cual soy oriunda. *La Mona Jiménez* es el cantante de cuarteto cordobés más reconocido de la historia del género y *beso a beso* es el título de la canción que, además de ser uno de sus mayores éxitos, lo popularizó en todo el país.

¹⁴ Desarrollo en el sentido de primeridad, segundidad y terceridad, como interpretantes afectivos, energeticos y lógicos.

LA IDENTIDAD EN DIÁLOGO: MIRADAS FUGACES DE UN TERRITORIO

Carolina Edith Mora

caromora85@gmail.com

Proyecto de investigación: Autores Territoriales

Directora: Carmen de las Mercedes Santander

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Identidad, Territorio, Mirada del viajero, Lo local, Nosotros y los otros.

Resumen

En la siguiente línea de trabajo reflexionaremos y profundizaremos rizomáticamente sobre la construcción de la “identidad” del vasto Territorio Misionero, con lo cual nos permitiremos la entrada de múltiples líneas de fuga que ampliarían la visión de la producción de “lo local”.

Esta búsqueda de identidad la realizaremos a partir de lo que denominamos “la mirada del viajero” ya que, consideramos, fue –de alguna u otra manera- formando parte del discurso literario.

Partiremos de las miradas de dos viajeros-exploradores, (a quienes los ubicamos como parte de la “Literatura Fundacional”): Juan B. Ambrosetti y Rafael Hernández¹, y haremos un recorrido por autores “viajeros” territoriales actuales: Olga Zamboni, Hugo Amable, entre otros, de manera que podamos comprender-comparar-confrontar y destacar cómo han sido las respectivas miradas, en los diferentes tiempos-espacios que cada escritor fue marcando y haciendo suyo².

Este tópico será la categoría que atravesará y, a su vez, será el puntapié para el abordaje de otras líneas que se irán articulando, como: “lo local”,

“nosotros y los otros”,..., que colaborarán en la delimitación de lo que formaría parte y de lo que se excluiría de la identidad, en materia literaria.

* * *

Literatura, ¿qué mirás?

Hemos sugerido que “la mirada del viajero constituye y construye la identidad del discurso territorial”. Pero ahora bien, ¿qué consideramos “la mirada del viajero”?.

Bien sabemos que “mirar” (del latín *mirare*) significaría fijar la vista en alguna cosa, observar con atención, apreciar, estimar, entender, buscar, reconocer alguna cosa, tomar información de ella, entre otras tantas aserciones más que podemos atribuir a este verbo. Éstas serían contingentes para comprender la utilización del mismo en esta investigación. Los discursos de Hernández y Ambrosetti demuestran cómo ellos realizaron estas acciones, marcando en su escritura la búsqueda, y el deseo de capturar un sentido; en otras palabras, recopilaron información sobre un suelo que ofrecía lo nuevo, lo natural, todo lo que sugiriera posesiones o riquezas para suscitar entusiasmo en quienes recibirían sus escritos. Fue así que, podríamos decir, desplegaron variados mecanismos en su escritura que promovían un ofrecimiento, una oferta ventajosa.

Y en este ofrecimiento en el plano de lo geográfico-cultural es que destacamos un manejo del lenguaje, tanto en las formas de presentación de los contenidos, como en el qué dicen o presentan los mismos, que serían el motivo por el cual los ubicamos en el plano literario como algunos de los primeros discursos fundadores de la literatura territorial³.

Trasladándonos al “más allá” de lo que fue formando parte de la literatura podríamos darnos cuenta que “la mirada del viajero” fue tomando otras perspectivas de reconocimiento desde el mundo literario.

Cabe aclarar que los escritores de este “más allá”, especialmente el escritor contemporáneo trabajado: Hugo Amable, sí sería reconocido como “intelectual y profesional literario”, y desde aquí atribuiremos la cualidad de “viajero”, dado que él es entrerriano de nacimiento, y misionero por opción, que, (en palabras del propio escritor), “trabaja nuestra cultura y nos la muestra a través de la pluma y la palabra”.

A través de la literatura el autor presenta la “mirada del viajero”, la “visión del otro”, que va definiendo y sugiriendo en el mundo literario, lo que sería el “mundo real”, el espacio o territorio misionero, en varios aspectos; lo geográfico (a través de las descripciones de paisajes, del río –le dedica un poema al río Paraná-, entre otras...), otro aspecto sería lo lingüístico que, en cierto modo, calificaría a la cultura territorial e iría conformando lo que es parte de la identidad; y así también las costumbres propias del suelo colaborarían con ello.

Marcar un antes y un después en la “mirada del viajero”, lleva a reconocer que la tradición sería una forma parcial de identificación.

Se re-escenificarían el pasado, introduciendo en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables. El proceso enajenaría cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición recibida. Así, por ejemplo, otra voz misionera “Olga Zamboni”, sugiere espacios con “El color (*verde*) perdido, de los árboles derribados, el clima verde húmedo desaparecido para siempre...” (“De verde, 22.”).

“... Las diferencias sociales no son dadas simplemente a la experiencia mediante una tradición cultural ya autenticada; son los signos de la emergencia de la comunidad vista como un proyecto (a la vez una visión y una construcción) que nos lleva “más allá” de nosotros mismos para volver, en un espíritu de revisión y reconstrucción a las condiciones políticas del presente...” (BHABHA, 2002, 19).

Esta “mirada” del presente no tendría que ser vista como un quiebre o un puente con el pasado, o como presencia sincrónica, ya que estas miradas estarían revelando este territorio de minorías, en sus discontinuidades, sus desigualdades.

Si bien estos cuentos contemporáneos no describen a un lugar de existencia real del territorio exhiben lugares, o también por qué no decir “no-lugares” (ya que no tienen existencia real) que podríamos pensarlos como cualquier pueblo misionero.

Son descripciones que nos ubicarían en los espacios interiores del territorio, con sus costumbres o problemáticas tanto sociales, como culturales y lingüísticas.

Los narradores de estos relatos son “otros”, que mediante el discurso literario se van haciendo parte de un “lo nuestro”, y califican la diversidad misionera como una “tierra generosa” para el progreso y la subsistencia. Como observamos en este territorio parecería que todo el que lo recorre, visita o explora mantiene esta sugerencia, significaría entonces que ésta es una idea común en la mirada de los viajeros.

“Lo local”, espacio de la inscripción y escritura de la identidad

Lo que denominamos aquí “literatura fundacional” documentaba y registraba, tal vez involuntariamente, la socialización del espacio y el tiempo de lo local. Éstos serían algunos de los registros de las múltiples formas de lo local, algunas de las tantas voces que se localizaron dentro de la comunidad.

Sus discursos fueron configurando tanto la literatura, como el territorio en una continua construcción y representación, tanto práctica como simbólica y discursiva, de lo que sería un “paisaje localizado” de referencia, en relación con el cual las prácticas y los proyectos locales son imaginariamente situados. Los viajeros fueron reproduciendo, formando a través del lenguaje, el espacio de lo local. La producción de la localidad no consistía solamente en la cuestión de constituir sujetos locales, sino también de construir los propios territorios, que son los que en definitiva contextualizan tales subjetividades.

Las instancias de producción de “lo local”, tuvieron un momento de colonización, (*reterritorialización*), donde reconocían formalmente la producción

del territorio, lo que han logrado mediante una acción: la puesta en marcha de sus discursos.

“Nosotros y los otros”...

Entendemos a “lo local” no como algo meramente espacial, sino también como algo relacional y contextual.

Es posible decir que la vida social se produce en “lo local”, los escenarios concretos de aquella surgen en los territorios, que conformarían el contexto de “lo local”. Los territorios estarían anclados a lo contextual, por ello entenderíamos que son lo que son como consecuencia de hallarse en una situación de oposición respecto a otras “cosas” derivadas de otros territorios preexistentes.

Pensar en el aspecto social del contexto territorial nos remitiría a la idea de los “paisajes étnicos”, expresión utilizada que no nos permitiría pensar que las identidades de grupo implican necesariamente que las culturas deben pensarse en relación con formas espacialmente cerradas, históricamente inconscientes de sí mismas, o étnicamente homogéneas. (Cf. Appadurai, 192). La construcción de los territorios estarían basadas, hasta cierto punto, en paisajes étnicos, dado que suponen los proyectos étnicos de los otros. Dicho de otro modo, se construyen con la conciencia de que hay Otros que también tienen mundos de vida humanos, sociales, situados y reconocibles, como formando parte de un todo.

Indagar sobre la literatura territorial implicaría entonces indagar el modo en que la cultura se reconocía –y aún se reconoce- a través de sus proyecciones en la otredad. Ya en “la literatura fundacional de los viajeros”, esta categoría de “la otredad” tuvo un papel importante en la delimitación de “lo local”, como ejemplo podemos ver el momento que Hernández habla y describe uno de los hábitos más característicos misioneros, *el mate*.

Así también observamos esta distinción de “nosotros y los otros”, cuando Ambrosetti en uno de sus viajes describe la sociedad paraguaya, de Encarnación que está separada por el ancho de un río, de la capital misionera, así distingue una forma de ser particular de esa población que la caracteriza y la diferencia ésta:

“...Como en todas las poblaciones paraguayas, las mujeres son las encargadas del pequeño comercio; así no es raro ver en las puertas de las casas, mesas cubiertas con ricos paños de ñandutí...” (AMBROSETTI, 119).

Del mismo modo, en los escritores misioneros contemporáneos advertimos que presentarían “la mirada del viajero” como esa “visión del otro”, que va definiendo y sugiriendo el “mundo real” (espacios o Territorios misioneros); en el mundo literario. No importa cuán profundamente esté fundamentada tal descripción en las particularidades del lugar, el suelo y la técnica “ritual”, invariablemente pareciera que contiene o supone una “teoría del contexto”, en estos autores actuales destacamos que en el trasfondo de sus relatos literarios nos muestran: “el qué”, o “los qué” del territorio:

“... zona categorizada como muy desfavorable, lo cual significaba lejos de la ruta nacional a cuya vera se acostaba el pueblo más cercano, un pueblo joven, de cara al futuro”. (ZAMBONI, “Relatos de una maestra rural”, “La escuelita del bosque”).

El “A pesar de qué”: “-Razas y nacionalidades, sí. Pero has de saber que en su mayoría son descendientes de...” (AMABLE, “Regionalismo, Toponimia y Poesía”, 31).

El “en oposición a qué”:

“...miedo de tener miedo, ese miedo carnal que lo impulsó a dejar su patria amada para sumirse en este mundo apenas civilizado, con gente semi bárbara como ese mestizo...” (AMABLE, “Malentendido”, 30).

El “en relación con qué”:

“-si nos caemos de esta altura, nos hacemos curuvicas.
-En Entre Ríos decimos cruvicas- le expliqué a Meláfiro- pero parece que en Misiones se dice con una “u” de yapa”. (AMABLE, “Regionalismo, Toponimia y Poesía”, 26).

El “entre medio de qué”:

“...Ruvichá había alcanzado la categoría de ciudad (...) todo se estaba haciendo. Miraba hacia el futuro, con ansias de progreso. No poseía tradición porque carecía de pasado. Esto le daba a las cosas, los organismos, las instituciones un cariz de transitoriedad...” (ÍDEM).

Todas estas preguntas que giran en torno a los qué, estarían definiendo el “lo nuestro” en relación con “los Otros”.

Una pausa en el viaje buscador de identidad literaria.

Hasta aquí hemos intentado desplegar, como ya hemos dicho al comienzo, algunas de las tantas líneas de fuga que van surgiendo cuando queremos configurar la conformación de la tradición literaria de la provincia.

Entendimos que la demanda de identificación sería una respuesta a múltiples preguntas sobre la significación. Y así con una serie de preguntas que fueron surgiendo, llegamos a posibles respuestas. Brevemente podríamos decir que, lo territorial entonces estaría dado por la descripción y conformación de contextos, los cuales necesitan de otros contextos (de los Otros), y a su vez producen contextos. Los territorios serían contextos en tanto que proveen el marco o la escena dentro de los cuales los distintos tipos de acción humana pueden iniciarse y realizarse con sentido.

Estas respuestas no quedan absolutamente cerradas, sino más bien, quedan abiertas a nuevos diálogos e interrogantes que permitan seguir reflexionando e ir planteando otras nuevas fisuras que continúen ampliando la visión de la producción de lo local.

Ahora sí, proponemos una pausa en esta búsqueda de identidad.

BIBLIOGRAFÍA

AMABLE, H. (1973): “Destinos (Cuentos)”. Santa Fe, Argentina. Colmena.

------(1985): “Paisaje de luz, tierra de ensueño”. Santa Fe, Argentina. Colmena.

AMBROSETTI, Juan (1982): “Viaje a las Misiones Argentinas y Brasileñas por el Alto Uruguay”. La Plata. Talleres de Publicaciones del Museo.

APPADURAI, A. (2001): “La modernidad desbordada”. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

BHABHA, H. (2002): “El lugar de la cultura”. Buenos Aires, Manantial.

DELEUZE, G. - GUATARI, F. (1978): “ Kafka. Por una literatura menor”. México. Ediciones Era.

------. (2002): “Mil mesetas”. Valencia. Pre.textos.

HERNÁNDEZ, Rafael (1973): “Cartas Misioneras”. Buenos Aires. Eudeba.

JITRIK, N. (1992): “Historia de una mirada, el signo de la cruz en las escrituras de Colón”. Buenos Aires, de la Flor.

PUCCINELLI ORLANDI, E. (1993): “Discurso Fundador. La formación de un país y la construcción de la identidad nacional”. Campinas. SP: Pontes Editores.

ZAMBONI, O.(2005): “Relatos Sencillos”. Ediciones Yasí. Posadas.

<http://www.rae.es/rae.html> (Fecha de visita 03 de Marzo del 2010 hora 8:30hs).

NOTAS

¹ Ambos luego de la “independencia” política y geográfica que obtuvo nuestra provincia como Territorio Nacional, después de la guerra de la Triple Alianza– viajaron a la región para registrar minuciosamente todos los detalles que hacían y formaban parte de la zona, y también para ir delimitando el espacio que la conformaba.

² El corpus bibliográfico a trabajar será especificado al final del trabajo.

³ Es importante aclarar que ninguno de estos viajeros fue escritor de literatura, propiamente dicho; Rafael Hernández fue agrimensor de oficio y viajó con la tarea de realizar las mensuras de las colonias de Santa Ana y Candelaria, y fue un planificador de futuro.

Juan B. Ambrosetti abarcó diversas disciplinas como la etnografía, las Ciencias Naturales y la Arqueología; su primer viaje lo realizó para reconocer las tierras que su padre había adquirido aquí, acabadas de mensurar, y más tarde viajó por cuenta del Museo de la Plata.

MALVINAS ARGENTINA(S): UN SENTIMIENTO NACIONAL, UNA REPRESENTACIÓN SOCIAL MEDIADA

María Ernestina Morales

3801418@arnet.com.ar

Proyecto de investigación: Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria IV.

Archivo mediático

Director: Dr. Marcelino García

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Memoria – Malvinas – Medios – Mediación – Representaciones Sociales – Sentido – Significación.

Resumen

Los medios ayudan a conformar parte de nuestro tejido colectivo de significaciones, donde el diario ocupa un lugar preponderante. Cuando hablamos de Malvinas, surgen sentidos/significados que si bien, difieren en algunos espacios, conservan representaciones colectivas identitarias comunes. Éstas son difundidas y reforzadas cotidianamente. El diario es un punto de encuentro, que refleja cómo los argentinos evocan, rememoran, recuerdan y olvidan aspectos del hecho traumático de hace tres décadas; cincelado en el imaginario, como la Guerra de Malvinas. Estas huellas están omnipresentes y reflejadas anualmente en los medios. No como un mero recuento del hecho sino que, de ellos se hacen re-apropiaciones diferentes. He ahí, el interés de ver cómo los diarios ayudaron a construir, y mantienen representaciones sociales sobre Malvinas. Manifestándose como política evasiva, política de memoria, tal argumento para discursos políticos. Cada año, se regeneran significados elaborando nuevos sentidos y

transmitiendo viejos; mediado por la matriz mnemónica: qué recordar y qué olvidar.

La esencia es compartir parte del recorrido del investigativo. De ellos, trataremos algunos de los ejes trabajados a partir de un archivo mediático y parte del acervo. Mostraremos cómo los diarios tematizan la cuestión Malvinas; cuáles representaciones colectivas se construyen; qué lenguaje ponen en juego ciertos efectos en la esfera política; el giro temático en los diarios, con rasgos discursivos de ideologías lingüísticas vinculadas a posiciones hegemónicas y geopolíticas. Y por último, la puesta en escena en el espacio público, de representaciones sociales que involucran a ex combatientes de la Guerra de Malvinas.

* * *

La propuesta de esta manifestación, es compartir parte del recorrido de nuestra investigación. Trataremos algunos de los ejes trabajados a partir de un archivo mediático y parte del acervo. Mostraremos cómo los diarios tematizan la cuestión Malvinas; cuáles representaciones colectivas se construyen; qué lenguaje ponen en juego ciertos efectos en la esfera política; el giro temático en los diarios, con rasgos discursivos de ideologías lingüísticas vinculadas a posiciones hegemónicas y geopolíticas. Y por último, la puesta en escena en el espacio público, de representaciones sociales que involucran a ex combatientes de la Guerra de Malvinas.

Hablar de *memoria* y *olvido* -a partir de un *excurso* en los medios gráficos-, involucra analizar y comprender acerca de qué aspectos, de cuáles *acontecimientos*, son seleccionados para recordar. Y cuáles quedarán en el lecho del olvido. Inmediatamente, surge otro cuestionamiento: cómo y cuándo se re-actualiza la memoria. He ahí, el interés de ver cómo los diarios ayudan a construir, y mantener representaciones sociales sobre Malvinas. Manifestándose como política evasiva, política de memoria, tal argumento para discursos políticos. Cada

año, se re-generan significados elaborando nuevos sentidos y transmitiendo viejos; mediado por la matriz mnemónica que dicta, qué recordar y qué olvidar.

Respecto al *acontecimiento*, en este trabajo, -Malvinas-; como un sentimiento que re-une a los argentinos en torno al dolor por la pérdida de soberanía. Sentimiento, que anualmente se re-significa en los medios desde distintas ‘miradas’ y sentidos. Mas como un exhorto a diversas re-significaciones y representaciones sociales, que un homenaje conmemorativo. En esta oportunidad, enunciaré algunos ejes trabajados en la investigación; para culminar con una propuesta que involucra la dialéctica de lo *sensible/inteligible*. Como una apuesta al ejercicio del rol ético-político del comunicador social.

A partir de la *indicialidad* que se despliega en la *mass-mediación*; interesa mostrar cómo se dan en los *medios*, conexiones que suponen continuidad y *contigüidad* de los hechos de la guerra en/de Malvinas, ocurrida en 1982. Por otro lado, se matizará con las formas en que la *mediación* ‘acomoda’ una *realidad* que *construye* -y que transcurre en paralelo a las consecuencias en la vida social argentina-, sobre aquel hecho traumático. Asimismo, expondremos algunos rastros materializados, de cómo se va cimentando esa realidad en torno a Malvinas, desde un *espacio público*, -para los ciudadanos-; tal vez como única ó exigua posibilidad de trabajar el duelo, en el *espacio público*.

Si los medios, en tanto parte de los procesos comunicativos, suponen también una explicación de la vida cotidiana. Hoy, es precisamente ella, quien no discurre en el *gran tiempo* sin los medios, condicionada por la “configuración actual del mundo”. Esto posibilita que la *mediación massmediática*, re-signifique permanentemente el vínculo entre *medios* y *memoria colectiva*. También la *historia social y cultural*, pasan por las *mediaciones* y de allí, su contribución para generar *Configuraciones narrativas*, (Ricoeur); *representaciones semánticas* (Candau); o *representaciones sociales* (Jodelet); en torno a hechos o fenómenos que involucran el pasado. Los acontecimientos acerca de Malvinas, que en Argentina, llevan más de un siglo y medio, y agravados por la belicosidad del siglo pasado; no escapan a esta lógica.

Todas estas excursiones han sido abordadas desde una mirada hermenéutica, que posiciona al hombre como un productor de *sentidos*; a los que se alcanzan, observando sus *producciones simbólicas* de *significados*. El corpus, pertenece al acervo de la investigación cuyo eje es Memoria en los *massmedias*. Para este artículo se ha recurrido a un recorte del corpus original y consiste en publicaciones periodísticas de los diarios La Nación y Clarín. En sus formatos digitales ‘on line’. Asimismo, este re-corte, corresponde al espacio temporal dado entre los años 2008 y 2009.

En relación con la centenaria usurpación de las islas Malvinas, y, desde la guerra del '82; cada aniversario, -2 de abril- los diarios reponen las representaciones que se van conformando y re-significando en el imaginario social, año tras año. Si bien, el eje de recordación es el mismo -en líneas generales-, hemos hallados algunas *configuraciones* que se *re-nuevan* y que señalamos a continuación:

- ‘los chicos de la guerra’, que funciona como un *lugar de inscripción social* del grupo.
- Otras, que se *fortalecen*, reconocidas en el discurso presidencial:
 - “Quiero además también, aquí, en este pedazo de territorio argentino en la ciudad de Londres, reafirmar una vez más nuestros derechos soberanos sobre nuestras Islas Malvinas, reclamo ineludible que no se reconoce en un ejercicio de patriotismo, sino en un ejercicio de derechos y títulos que le pertenecen a la República Argentina”; (Cristina Fernández, 2008).
- Otras, son ejes de *críticas*: [“Somos veteranos de Malvinas. Sobrevivimos y aquí estamos.” “El colectivo piadoso de ‘chicos’, verán, ya no nos cabe. Hemos crecido y aquí estamos”)] (La Nación, edición digital, 14-09-08)

Y también, surgen nuevos tópicos sobre el ejercicio de memoria:

[“Hace pocos días, ustedes lo saben, he llegado a Londres procedente de Qatar, donde también otro grupo de países que se reconocen en la Liga Árabe han reconocido la necesidad de dar cumplimiento a la resolución de Naciones Unidas para que,

precisamente, el Reino Unido reanude las negociaciones con nuestro país, la Nación Argentina, para discutir sobre la soberanía de Malvinas.”] (Cristina Fernández, 2008)

Es probable que esto favorezca cierta confusión, entre lo que se sabe y recuerda sobre la cuestión Malvinas: *saber* acerca de Malvinas, -desde las *mediaciones*- no significa *conocer* sobre el tema. Quedan otras huellas mnemónicas que se cruzan entre lo *cotidiano* y los *medios*, tal como se puede significar en las palabras de la presidente Fernández, en su discurso dado en Londres en un acto conmemorativo en la Embajada Argentina en ese país. Además de los fragmentos publicados en los diarios de mayor tirada, se puede leer en la página oficial de la Presidencia de la Nación. Justamente el 2 de abril del 2008, dijo:

“Es el deber de todo buen argentino y de toda buena argentina reconocer el esfuerzo de esos hombres porque durante mucho tiempo se intentó ocultar, como si fuera una vergüenza, la existencia de nuestros combatientes. Lejos de eso, para nosotros, ellos son un orgullo y motivo de respeto y honor, tanto los que hoy están aquí como los que ya nunca volverán a estar.” <...>

Es destacable, conocer qué se muestra de aquella realidad; y cómo se muestra, y a partir de cuáles mediaciones. Así, a modo de ejemplos, hemos hallado:

- ✓ Un binomio redundante que *re-genera* sentidos respecto a la guerra: duelo/memoria.
- ✓ También aspectos que no *habían sido considerados* hasta la fecha: una política diplomática oficial, que lleva el tema Malvinas a un escenario globalizado, y que está cargado de pliegues de una memoria lingüística colonizada. Por ejemplo, surgen nuevas configuraciones en las vías diplomáticas de reclamo de soberanía: p.e., el “Comité Especial de Descolonización de las Naciones Unidas”; la “autodeterminación de los pueblos, como principios fundamentales que debe guiar la

descolonización”; y “la integridad territorial”¹. Estas constituyen los nuevos tópicos sobre los que se ha re-significado Malvinas.

En otro plano, hemos hallado *detalles reveladores*, p. e.,:

- ✓ Ausencia de un duelo colectivo que permita cicatrizar o cerrar el trauma y que exige un trabajo de duelo, no sólo a nivel individual de los *testigos/víctimas*, sino desde un imaginario de nación que acompañe este proceso, en todos los espacios públicos posibles, sean estos, medios, escuela, espacios comunes, políticas de reconocimiento, etc.

Otro tópico interesante hallado, pertenece a *síntomas sociales y culturales*:

- ✓ La necesidad de nuevos paradigmas para hacer memoria, y generar políticas que propongan una forma de hacer justicia, usando el espacio público, como un lugar de significación a partir de un conocimiento que implique lo sensible, para visualizar públicamente y directamente, el lado más doloroso de Malvinas: los hombres-ciudadanos-combatientes; pues no son ex, porque siguen aquí; combatiendo a diario con los fantasmas de la guerra y alguna que otra desidia de la sociedad argentina.

Estos ejes señalados, han permitido *conjeturar acerca (del sentido) de la realidad, el significado y la orientación del proceso de producción discursiva*. No sólo respecto a los que se asientan en los medios; sino también de nuestra subjetividad. A partir de la incursión, intra y extra *subjetiva*, acompañamos la posición de L. Arfuch, cuando dice que, no importa tanto la cantidad de memoria ofrecida, sino la “capacidad de esa memoria para crear lazos entre los hombres”. De allí, la necesidad de plantear una memoria *creadora y mediadora*, (Candau, 2005) que incluya a la comunidad. Es preciso, por cuanto el trabajo de duelo permitiría en el mediano plazo, una re-significación de Malvinas para los argentinos, quienes permanentemente nos refugiamos en el dolor -y su recuerdo- sin mirar a los testimonios que aun caminan entre nosotros.

A modo de cierre y conclusión, expondré lo prometido al inicio. Se trata de una apelación a la generación de nuevos *sentidos y significados* respecto a Malvinas: para los ciudadanos que ofrendaron sus vidas –sin opción alguna-; para

los ciudadanos del presente y los del futuro; para hacer justicia a partir del deber de memoria.

Entonces, la idea-concepto, sería un compromiso ético desde el campo de la comunicación. Consiste puntualmente en trabajar el problema de la memoria, articulando historia-comunicación, y las ‘preocupaciones éticas y éticas-políticas’ que menciona La Cippa. El objetivo sería intervenir en los *espacios público y común*; a partir de lo *videológico* (Entel) como nuevo *modo cognitivo*.

Desde esta posición, consideramos que el otro modo de conocer –lo *sensible*- que otrora fuese dejado de lado por el proyecto de modernidad; ofrece una ‘herramienta’ en tanto creador de *sentidos*, y principalmente de *justicia*. Hecho que nos colocaría en la posibilidad concreta de saldar las deudas con el pasado malvinense; a través del *diálogo* para *comprender* (Bajtín) y lo *videológico*, para *explicar*.

Por ello abduyo, que estas maneras de intervención en la esfera pública, sería un aporte valioso, en el sentido de *pre-decir*, aún a riesgo de su asertividad; pero con la *acción* como núcleo, que cumpla con el deber de memoria y sostener la esperanza de una nación comprensiva/inclusiva.

A modo de Anexo

Los invito a *sentir*, desde lo *vidiológico*, (Entel) y en búsqueda del *punctum* propuesto por Barthes; un recorrido sensorial por el camino de la memoria y hacia la necesidad de justicia. Entrelazando imágenes, discurso y sonido, como una rememoración. En el archivo podrán observar un material que complementa la intención de la generación de nuevos sentidos respecto de Malvinas. Para ello hemos recurrido a un montaje con imágenes del fotógrafo Juan Travnik, que gentilmente nos ha permitido su uso, para poner a prueba una nueva manera de trabajar la memoria. Sus fotografías fueron tomadas en varios puntos del país, y giran en torno a la memoria de Malvinas. El recorrido incluye además fotos de notas periodísticas de medios gráficos contemporáneos a la Guerra de Malvinas. En cuanto al sonido, la autoría de la canción pertenece a un

ex conscripto clase '62, quien debió estar en el primer desembarco en Malvinas, y por vueltas del destino, no puedo embarcar por cumplir un arresto de dos días, en el lugar de partida, Bahía Blanca. En homenaje a sus compañeros de 'la colimba' hizo la canción. Por último, los textos –en fragmentos- que acompaña es parte del andamiaje teórico de la investigación. La intención es la generación de nuevos sentidos desde este modo de conocer parte de la realidad. Ver P.P. de 3':10''

BIBLIOGRAFÍA

Abadi, José y otro. (2000), *No somos tan buena gente*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2º ed.

Agamben, Giorgio (2007): *Estado de Excepción*. Buenos Aires, Adrian Hidalgo editora, 3º ed.

Arfuch, Leonor (2007): *El Espacio Biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, 1ª ed. 2ª reimp. Fondo de Cultura Económico.

Banchs, María (2000): "Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales" en *Paper on social representations/Textes sur les représentations sociales*, 9, Peers Reviewed Online Journal, 3.1-3.15.

Barthes, Roland, (2009): *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*, Trad. Joaquín Sala-Sanahuja, 1º ed., 5º reim., Buenos Aires, ed. Paidós.

Candau, Joël (2001): *Memoria e Identidad*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Entel, Alicia (2008): *Dialéctica de lo Sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*. Buenos Aires, 1º ed., Buenos Aires, Aidos editores.

García, Marcelino (2006): *Comunicación/Educación. Teoría y Práctica*, Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.

----- (2002): *Narración. Semiosis/Memoria*, Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.

Guber, Rosana (2001): *¿Por qué Malvinas?* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Heller, Agnes (1994): *Sociología de la vida cotidiana*, 4. ed. Barcelona, Ediciones Península.

Huyssen, Andreas (2007): *En busca del futuro perdido. Cultura y Memoria en tiempos de globalización*; Buenos Aires, 1ª ed. 1ª reimp. Fondo de Cultura Económica.

LaCapra, Dominick, (2009) *Historia y Memoria después de Auschwitz* 1a ed., Buenos Aires, Prometeo Libros.

Peirce, Charles, *El icono, el índice y el símbolo* (c. 1893-1903), Trad. Barrena, Sara, 2005. En: Grupo de Estudios Peirceanos (GEP) de la Universidad de Navarra. <http://www.unav.es>

Polcan, Hugo (2004): *La Crisis Ética de los argentinos*; Buenos Aires, Ediciones Lumière.

Ricoeur, Paul (2004): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, FCE.

Travnik, Juan, serie de fotografías de excombatientes de la Guerra de Malvinas, gentilmente autorizadas para su publicación esta ponencia. Ver anexo PP

NOTAS

¹ Poner el tema que sale de la onu y descolonizacion

**‘YO TRABAJO’. DIMENSIÓN DEL *TRABAJO* DE LAS RELACIONES
PRODUCTIVAS EN EL CASO DE UNA PEQUEÑA PRODUCTORA
ALGODONERA CHAQUEÑA**

Lic. Manuelita Núñez

manuelitan@conicet.gov.ar

Proyecto de investigación: La vulnerabilidad socioeconómica y semiótica del pequeño y mediano productor rural en el NEA

Directora: Mgter. Marta Susana López

SGCyT – UNNE

Palabras clave

Vulnerabilidad - discurso - trabajo - semiosis

Resumen

Este trabajo forma parte de un proyecto mayor en el que se aborda la vulnerabilidad semiótica del pequeño y mediano productor rural en su estrecha relación con su vulnerabilidad socio-económica. La hipótesis principal es la de que el poder de hacerse visibles y de hacerse oír, esto es, su poder de semiosis, está íntimamente vinculado a su situación socio-económica y que, en consecuencia, constituye una de las dimensiones de la vulnerabilidad en general.

En los discursos analizados provenientes de los pequeños y medianos productores algodoneros, se reiteran menciones a los aspectos estrictamente económicos de su producción. Por lo que uno de los objetivos particulares planteados en este último tramo de la investigación fue analizar algunas dimensiones relacionadas con lo económico que aparecen en el discurso de los productores. Para ello se analizaron las entrevistas realizadas en el año 2005 a productores de la zona de Villa Ángela en el marco de un trabajo de investigación sobre la identidad discursiva de pequeños productores algodoneros chaqueños.

Para realizar el análisis se atendió a algunas categorías presentes en Godelier **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** como por ejemplo: racionalidad/irracionalidad, lo económico como campo específico de las relaciones sociales, cuáles relaciones humanas están implicadas en el proceso productivo, la relación de los productores con el conocimiento de reglas y técnicas implicadas en la producción, la actitud de cálculo, etc.

En esta ocasión atenderé especialmente al uso de la categoría del ‘trabajo’ como valor positivo en sí mismo, en la construcción positiva del ‘yo’ y como recurso argumentativo que sostiene la racionalidad de las acciones económicas y relacionales de la hablante cuyo caso fue abordado.

* * *

Este trabajo forma parte de un proyecto mayor en el que se aborda la vulnerabilidad semiótica del pequeño y mediano productor rural en su estrecha relación con su vulnerabilidad socio-económica. La hipótesis principal es la de que el poder de hacerse visibles y de hacerse oír, esto es, su poder de semiosis, está íntimamente vinculado a su situación socio-económica y que, en consecuencia, constituye una de las dimensiones de la vulnerabilidad en general.

En este trabajo analicé algunas dimensiones económicas de las relaciones sociales presentes en el discurso de una pequeña productora algodonera mediante marcas discursivas precisas. Para ello elegí como corpus una de las entrevistas realizadas en el año 2005 a productores de la zona de Villa Ángela –Chaco- en el marco de un trabajo de investigación sobre la identidad discursiva de pequeños productores algodoneros chaqueños. Para realizar el análisis retomé algunas categorías presentes en Godelier **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** como por ejemplo:

- relaciones humanas implicadas en el proceso productivo y en qué grado¹,

- cálculos presentes en la representación de estas relaciones,
- racionalidad e irracionalidad,
- la relación de los productores con el conocimiento de reglas y técnicas implicadas en la producción, etc.

La justificación de este corpus reside en el hecho de que en las entrevistas realizadas son muy relevantes -tanto en densidad como en recurrencia- las menciones a diferentes aspectos económicos de la vida de estas personas. Las marcas discursivas evidencian actitudes habituales en la cotidianeidad de los sujetos, por ejemplo las enunciadas por Bourdieu: *“el cálculo de costos y beneficios, el préstamo con interés, el ahorro, el crédito, la reserva, la inversión e incluso el trabajo.”* **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**

El método de análisis que utilizo es el Análisis Crítico del Discurso cuya perspectiva considera al lenguaje como práctica social y el contexto de uso del lenguaje como crucial para dar cuenta de las relaciones de lucha y conflicto. El ACD no sólo se ocupa del análisis de textos (escritos, orales e indiciales) sino también de los procesos históricos mediante los cuales los sujetos y los grupos le dan significación a los textos **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia..**

Como dije más arriba, analizo el fenómeno propuesto desde la perspectiva de Godelier, según el cual, la Antropología Económica se trata del análisis y explicación del funcionamiento y lógica de un subsistema económico inserto en un sistema social. El autor entiende el ‘sistema’ como una ‘estructura’ organizada a partir de las relaciones entre sus ‘objetos’ regladas por ‘normas’ **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia..**

Para esta ocasión hago hincapié en aquellas relaciones inherentes a lo laboral y en la autoconstrucción positiva de la hablante a través de la categoría del trabajo.

La productora cuya entrevista es analizada es descendiente de alemanes² que llegaron a la Argentina y se establecieron primero en Santa Fe. Cuando su padre tenía alrededor de nueve años vino al chaco sin sus padres a trabajar en la

chacra de otra familia, una vez establecido él, sus padres también migraron al Chaco. El padre de la informante conoció a su esposa en el Chaco aunque también era originaria de Santa Fe. Su madre '*no es gringa*'. La pareja de sus padres tuvo doce hijos, y cuando recién se casaron poseían una *chacrita* de 3 hectáreas que el padre '*rastreaba con una rama y todo lo que compró, lo compró a pulmón...*'. La productora nació y se crió en el campo al igual que sus once hermanos.

En la actualidad su familia se compone por ella y sus dos hijos. La informante quedó viuda hace algunos años. Uno de sus hijos vive y trabaja con ella en el campo y el otro es docente de nivel primario, vive en el pueblo con su familia, y ayuda en las tareas del campo en épocas específicas como la cosecha y la siembra. Ellos trabajan 95 hectáreas de las cuales 25 son propias y el resto son rentadas. Su anhelo es comprar 50 hectáreas más.

Relaciones

Según Godelier "*Lo económico se presenta (...) como un campo específico de relaciones sociales a la vez exterior e interior respecto a los demás elementos de la vida social*" **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia..** Dentro de las relaciones sociales de la informante, de aquellas implicadas más estrechamente en su actividad económica pueden observarse las del núcleo familiar, las que mantiene con otros actores rurales y con actores pertenecientes a otros eslabones de la cadena algodonera. Cada relación tiene su lógica y dinámica particulares que responden al modo de producción particular del que se trata.

De la entrevista surge que, respecto de otros actores rurales, la informante tiene relación con los cosecheros, con el personal de la desmotadora que le compra el algodón en bruto que produce y eventualmente con otros productores. Además, es consciente de la relación -aunque indirecta- que existe con productores más grandes, o con el Estado³.

Cosecheros

Con los cosecheros hay una relación de tensión. Por un lado, el colono se ve desde hace unos años obligado a gestionar los aportes jubilatorios de los cosecheros. Digo ‘gestionar’ porque antes el colono también aportaba para ese mismo fin, pero con otro mecanismo en el que simplemente se le descontaba de la paga que recibía por su producto en el lugar de acopio (cooperativas, desmotadoras, etc.). En la época en la que fue realizada la entrevista el productor debía inscribir y realizar aportes a cada persona que trabajaba en la chacra. Por otro lado, el colono (la mayoría de las veces) se ve ‘en las manos’ de los cosecheros, porque los mismos tienen absoluta libertad de mudarse de una chacra a la otra.

Se evidencia una relación asimétrica en la que las posiciones de superioridad/inferioridad van rotando dependiendo del aspecto de que se trate.

M_ cuando usted vivía con su marido, usted de todas maneras trabajaba igual en el campo?

I_ ↑ sí, sí pero era él al frente y ahora yo me puse al frente porque él [señalando al hijo que está en una habitación contigua] era muy chico, y la gente es:: no le respetaba, viste? entonces a mí, es otra cosa.. porque- ↓ay:: lo que es trabajar con esa gente.. hay que tener, eh? No es pasar nomás, qué, te dicen cualquier cosa..

M_ ¿esa gente, quién?

I_ los cosecheros cuando vienen a traba- por eso cuando podemos cosechar con máquinas, nosotros ponemos máquinas..

M_ la máquina ¿la alquilan también?

I_ y sí, te cobran por hectárea o por tonelada, según como se arregla con el colono..

M_ o sea que la relación con los cosecheros también es::..

*I_ es muy- ↑no:: **hay que saberlo aguantar, son muy:: ↑qué se yo, altaneros, ellos quieren tener siempre el derecho, pero no es así, si vos trabajaste.***

Hay una reticencia en la entrevistada cada vez que se toca el tema del trabajo y de ‘lo propio’ a ‘compartir’ el hecho de que las actividades de los demás son trabajo tan genuino como el suyo. En el caso de los cosecheros, se agrega el

hecho de que, el colono (por más pequeño que sea) se posiciona en una relación de superioridad respecto del cosechero. Esta posición de superioridad asumida por la productora es claramente visible cuando cuestiona el hecho de que el otro quiera tener derechos: *‘ellos no pueden tener siempre derechos porque el que trabajé fui yo’* es el argumento de la hablante. Más adelante me referiré al concepto de ‘trabajo’ utilizado en los argumentos de la informante.

Para analizar la manera en la que la hablante se expresa sobre su relación con los cosecheros resulta pertinente utilizar el concepto de “cuadrado ideológico” definido por Teun van Dijk como: la supresión de información negativa sobre el enunciador y la supresión de información positiva sobre el otro. Aquí la hablante resalta su aspecto positivo *‘yo trabajo’* y resalta el aspecto negativo de los otros: *‘son altaneros’*, *‘te dicen cualquier cosa’*, etc. Además está presente el hecho de que los cosecheros, al ser trabajadores temporarios no poseen la aprehensión que la productora sí tiene por su producto, ellos eligen el campo al que van a ir a trabajar por la cantidad de kilos que puedan cosechar, pero apenas esa cantidad comienza a mermar ellos pueden elegir irse a cualquier otro lugar y dejar al productor con pequeñas cantidades por cosechar. En definitiva, entre el cosechero y el algodón no hay una relación -de continuidad, podría decirse- entre reglas técnicas, recursos, herramientas, hombres y producto. Más bien, el cosechero cumple la función de la herramienta.

M_ ¿esa gente vive en el pueblo?

I_ sí

M_ si, yo ví los camiones

I_ ↑sí, es.. es de escucharlos mirá.. y callate nomás porque por empezar que soy mujer, bueno no- no me faltan el respeto, viste? Pero:: al verlo a él más chico⁴, más joven te voy a decir, como ellos son- se consideran de la misma edad **creen que van a**

atropellar, pero no es así, está el respeto del patrón al.. nocierto? Si nosotros le pesamos y le pagamos, ellos también tienen que respetar eso. **‘No que el gringo te jode’, no, no es que el gringo te jode, el gringo te paga lo que es.**

Aquí se vuelve a poner de manifiesto la posición de superioridad que asume la hablante en esta relación, que se considera patrona a pesar de que no existe una relación ‘institucionalizada legalmente’ de dependencia por parte de los cosecheros. Esta relación de dependencia se da sólo dentro de la lógica compleja de la relación y –como dije más arriba- no se da en todo momento, sino que oscila con una relación inversa, en la que el productor queda ‘a merced’ de la voluntad de los cosecheros. Otra vez se vuelven a destacar los aspectos positivos de quien habla: ‘*el gringo no te jode, te paga lo que es*’; y los aspectos negativos del otro: ‘*se creen que van a atropellar*’, ‘*te faltan el respeto*’, etc.

Mediante estas categorizaciones, en su formación discursiva la hablante se construye a sí misma como **trabajadora, justa y comprometida** con su trabajo, mientras que construye al cosechero como un sujeto **irrespetuoso, que recibe más de lo que debe, altanero, no-trabajador**, etc.

(...)

I_ ↑no::, *el gringo paga lo que es, porque si vos pagás, por ejemplo ahora le estamos dando 350 la tonelada, si el otro paga 300 no va a ir nadie*, ↑tenés que pagar lo que es.

M_ *ah, ¿pagan todos lo mismo?*

I_ ↑sí, sí

M_ *y eso ¿cómo se estipula?*

I_ *y es: eso que da el gobierno, la.. de trabajo, ¿cómo es?*

M_ *el Ministerio de Trabajo?*

I_ *ajam, que le dan a ellos*

M_ *y si usted quisiera tener en blanco con los 350, ¿o además de eso..?*

I_ *tenés que hacer aporte apar::te.. no:: te sale 400 y algo ya es muy mucho ya.. 330 sería, pero ya para redondear como siempre hace el colono ya pagó*

350, como no le está pagando el aporte, ↑igual para ellos es poco, ellos no se conforman..

M_ *¿cuántas jornadas son de trabajo?*

I_ *¿cuántas horas?*

M_ *sí, y cuántos días para llegar a la tonelada..*

I_ ah::y bueno, depende de cuánto ellos trabajen, porque por kilo se paga,[si ellos.. hay algunos que levantan hasta 100 kilos por día, pero hay otros no
M_ [claro] ¿hay gente que levanta 100 kilos por día?
*I_ ↑ sí, sí, yo tengo acá gente que hasta 150 kilos levantan, **pero vienen a trabajar, después también vienen los que vienen a:: hacer numerito nomás**, qué 40 kilos, 50 kilos.. si ellos no ponen empeño, eso es cosa de ellos.. [no es el patrón..*

En este fragmento podemos apreciar cómo la dimensión económica abarca completamente el ‘mundo de la vida’ de la productora, algo que es sumamente recurrente en toda la entrevista, ya que en todo momento hay cálculos (cuánto se cosecha sobre cuántas horas de trabajo), hay precios (lo que vale la cantidad que cosecha un jornalero), y hay apreciaciones valorativas sobre las dimensiones económicas que forman parte de su vida (impuestos, el papel del estado como normalizador, etc.).

De este fragmento se puede destacar la categorización que realiza la hablante sobre los cosecheros como ‘*los que no se conforman*’, ‘*los que vienen a hacer numerito nomás*’ (opuesto a ‘*los que vienen a trabajar*’), esto refuerza el argumento analizado más arriba sobre la falta de relación con el trabajo y la falta de ‘amor’ por el **trabajo**, por parte de los mismos. Y aparece la figura del productor como ‘patrón’ otra vez.

M_ [claro] ¿vienen siempre los mismos? ¿usted ya los conoce o son..?
I_ no:: eso es lo que tiene también=
M_ =¿le toca el que le toca?=
I_ =le toca el que le toca, por eso es que no podés hacer los aportes así, por eso es que el colono quiere que: ya sea la fábrica o quien sea, que se haga cargo, ya que le descuenten el 2 por ciento, el 3 por ciento, como sea pero que:: que ellos se hagan cargo del aporte. Así entonces, cada cosechero tendría que tener una libretita ‘bueno vos hoy cosechaste, acá por ejemplo que es Drover, tal día, 3 días, en otro colono fuiste 3 días y bueno, completaste’ y va a que le pongan sello y que va tener.. así están queriendo que hagan, pero siempre se ponen por el colono, eso sí que siempre perdemos nosotros.. ↓no sé

*por qué tanto.. ↑y son el:: donde se produce... **Me acuerdo
antes cuando éramos todos chicos, to::dos a cosechar, toda la
familia, así, entera...***

Aquí aparece explícito el factor más decisivo –tal vez- en la conformación de la relación. Porque, así como el trabajador golondrina no tiene relación directa con el producto que cosecha, tampoco existe una relación estrecha entre un productor y un cosechero. Por ello es que la relación es particularmente conflictiva económicamente hablando, es decir, a la productora le produce trastornos económicos respecto de los aportes que debería hacer además de la difusa dualidad empleado/empleador. Y además le traería graves problemas impositivos –por supuesto, económicos- si quedara al descubierto la manutención en la chacra de empleados en negro.

Esta situación problemática, se opone en su discurso a una situación idílica que se relaciona a primera vista con lo sentimental como es el pasado en el que toda la familia unida era la encargada de cosechar. La pregunta es si realmente se trata de una cuestión nostálgica o lo que seduce del pasado es **la ausencia del problema relacional y económico**.

Sólo desde el reconocimiento de que el contexto (las relaciones entre distintos actores rurales) en el que está inserta esta relación es sumamente complejo, puede entenderse la lógica de esta relación⁵. Vemos cómo en este fragmento analizado aparecen las estructuras sociales, políticas, estatales, etc. de las que habla Godelier cuando propone como característica general de cualquier ‘modo de producción’ *“un conjunto doble de estructuras sociales, compuesto, por una parte, por fuerzas productivas y relaciones de producción que organizan en el seno de una sociedad determinada, los procesos de producción y distribución de los bienes materiales (modo de producción en sentido restringido), y, por otra parte, por las relaciones sociales políticas, jurídicas e ideológicas que corresponden a esas formas de producción y constituyen una parte de las condiciones de su reproducción.”***¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**

Actores de la cadena de valor

En el siguiente fragmento la productora introduce otros actores –que, en este caso, forman parte de la cadena de valor- con los que se relaciona de una manera más feliz y más redituable en términos productivos para ella:

I_ y entonces no soy de introducirme:: qué se yo, de:: ↑hay otra clase de personas ↓/?/que son más:: por eso me quedo... ↑trabajo lo mío, vendo lo mío y cobro lo que me pertenece... siempre estoy en buena relación con- con la gente de la Algodonera⁶, siempre me apoyaron muchísimo.. incluso tu papá⁷ que:: cuando yo quedé viuda recién lo conocí a tu papá, porque me llevaron a presentar ‘este es el señor Núñez, trabaja en la algodónera’ te digo, y yo tembla::ba te digo como que- como que iba a hablar con el presidente..
(...)
I_ claro porque yo no estaba acostumbrada! ↓Y bueno che pero:: ↑me fui superando che.

En este caso, la hablante introduce el tema de su relación con actores pertenecientes a otro eslabón de la cadena de valor, su buena relación en gran parte se debe a que este eslabón es el más próximo ‘hacia arriba’ respecto de su situación semio-económica, con quien le interesa identificarse. Además se trata del sector que financia gran parte de la campaña algodónera en la provincia. Entre cooperativas y desmotadoras se financia alrededor del 70% o 75% de la campaña con dinero para gasoil, para arreglo de máquinas, en venta de semillas y agroquímicos, etc.

Pero además, al ser el eslabón inmediatamente cercano, con los desmotadores existe una relación de comunicación más estrecha, como expresa la hablante, de más afinidad y hasta de ‘amistad’ –según ella-, relación para la cual tuvo que ‘superarse’. De esta manera, la informante expresa su tendencia a identificarse con las personas de Algodonera.

Cuando se introduce el tema de las ganancias que obtienen los pequeños productores por su trabajo respecto de los demás eslabones de la cadena, la productora se coloca en una posición de inferioridad:

*M_ (...) comparativamente hablando:: el resto de la cadena
algodonera, gana más plata y aporta menos [que un pequeño
productor]*

I_ ↑ [claro] ↑por supuesto

M_ usted ¿lo ve así?

I_ sí, sí, siempre es así, ↓siempre es así

M_ ¿siempre fue así?

*I_ ↓sí, **siempre fue así.. porque nosotros llevamos todo el
trabajo de un año, va el algodón ahí-** ↓con todo el respeto te lo
digo porque tu papá es comprador y todas esas cosas, pero ↑
**pasa nomás por ellos, nocierto? Ellos hacen un numerito,
pam pam, pam pam, y se va eso..** y bueno, ellos tendrán:- no sé
que será, un tanto por ciento, no sé cómo será ahí, viste? **Y el
colono que puso el lomo todo el año trae así nomas y el otro se
llevó así..***

Otra vez, la hablante resalta información positiva sobre ella misma ‘*nosotros llevamos todo el trabajo de un año*’, ‘*el colono que puso el lomo todo el año*’, siempre considerando al trabajo, a su **modo de ser** trabajadores, desde una valoración positiva, tal vez el valor que más se destaca de ésta y las demás entrevistas. Estas valoraciones positivas sobre ella misma se oponen a aquellos por quienes el algodón solo ‘*pasa*’: ‘*pasa por ellos nomás*’, pero además se destaca como información negativa el hecho de recibir ganancias por este ‘paso’: ‘*Ellos hacen un numerito, pam pam, pam pam, y se va eso⁸..*’. Y además considera que esa ganancia es mayor que la que el productor tiene por su trabajo: ‘*Y el colono que puso el lomo todo el año trae así nomas y el otro se llevó así..*’.

Aquí hago notar que es la misma expresión que la hablante utiliza para referirse a la actividad de los cosecheros: ‘*hacer numerito*’, mientras que cuando se refiere a lo que ella realiza lo hace en términos de ‘*trabajo, vendo lo mío y*

cobro lo que me pertenece. ‘Hacer numerito’ es una expresión claramente peyorativa mientras que *‘cobro lo que me pertenece’* es laudatoria.

En su construcción discursiva, la informante omite información sobre el proceso de transformación que sufre la materia prima cuando ‘pasa’ por la actividad de cosecheros y desmotadores. Si bien, por conocimiento de mundo, esta información omitida se puede reconstruir, su omisión es un recurso manipulatorio destinado a sostener su autodefinición sobre lo que ella misma es como trabajadora en este caso.

En primer lugar, la materia prima no se convertiría en algodón en bruto sin ser cosechada, es decir, la cosecha es el primer paso de **transformación** de la materia prima hacia un **capital**: el algodón en bruto que la productora entrega a cambio de dinero. En el caso en que se utilice como ‘herramienta’ la mano de obra temporaria, es esta herramienta la que produce la transformación. Y la concepción que evidencia tener la informante sobre la actividad de los cosecheros, es la de ser una de las herramientas posibles con las que ella cuenta para producir la transformación. No concibe la cosecha como el **trabajo** del otro, y por el cual el otro pueda ‘cobrar lo que le pertenece’.

De la misma manera, la informante omite el proceso de transformación que sufre el algodón en bruto en la desmotadora para convertirse en la fibra de algodón y en semillas para producir aceite o en semillas para forraje. El ‘hacer numerito’ en el caso del desmote suprime información sobre otro proceso muy complejo en el que intervienen máquinas y seres humanos, fuerza de trabajo, tiempo, herramientas, normas técnicas, conocimientos, relaciones humanas, decisiones políticas, relaciones sindicales, etc. Todo este sistema no es considerado como ‘trabajo’ -o como un modo de producción en sí mismo- por la informante⁹.

Reflexiones finales

Lo que intenté con este análisis es desentrañar la manera cómo un sujeto vivencia y construye algunas dimensiones económicas de su ‘mundo de la vida’.

Esto nos puede aproximar a conocer el significado de sus relaciones sociales y de su accionar respecto de su modo de producción. Y destaco nuevamente que: *“Lo económico es, por lo tanto, un campo a la vez interior y exterior a las demás estructuras de la vida social. Tal es el origen y el fundamento de los distintos significados que toman los cambios, las inversiones, el dinero, el consumo, etc.”* ¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.

En el análisis de las representaciones de la productora nos encontramos por un lado con la división del trabajo dentro de su núcleo familiar, dentro del cual se puede observar que el valor económico y sentimental que los integrantes de la familia le otorgan al producto de la cosecha aparece estrechamente ligado al hecho de que son propietarios e hijos y nietos de propietarios de las tierras. Lo que se calcula en este caso es el valor del trabajo humano y el de permanencia en la chacra¹⁰.

A las categorizaciones positivas que la informante construye sobre su núcleo familiar se les oponen las realizadas sobre los cosecheros que los productores necesitan en algunos casos. Aquí se evidencia una relación sumamente conflictiva ya que no tienen una relación laboral formal, por lo que ambos dependen mutuamente de la ‘buena voluntad’ del otro. En el discurso de la productora el cosechero está en un lugar de inferioridad respecto del productor – no sólo porque el productor es el que trabaja la tierra-, sino porque su actividad no está considerada como un trabajo que deba remunerarse, sino como mera herramienta por la cual se paga un alquiler. Pero al mismo tiempo, el productor depende del cosechero para terminar de cosechar su producto, ya que muchas veces abandonan las chacras cuando queda muy poco algodón por recoger. El interés de los cosecheros está dirigido a conseguir chacras con mucho algodón y no en el producto en sí mismo.

En este caso, los cálculos rondan mayoritariamente sobre cuestiones impositivas, sobre lo referido a los aportes de los trabajadores y, sobre todo, el modo de realizar los aportes que resulta muy conflictivo para los productores.

En definitiva, la relación entre productores y cosecheros es un claro ejemplo de cómo fuerzas y relaciones de producción se corresponden con las condiciones de reproducción de un modo de producción. La relación es asimétrica pero de mutua necesidad.

Finalmente, aparecen las relaciones con otros sujetos pertenecientes a la cadena algodonera que son mucho menos vulnerables, por lo que podríamos decir que están en una posición de superioridad respecto del pequeño y mediano productor, como son acopiadores y desmotadores tanto privados como cooperativos. Aquí lo que se calcula constantemente es el precio que los productores reciben por su producto, pero también los beneficios que pueden obtener por parte de aquellos a quienes les venden, por ejemplo, financiamiento para poder realizar la siembra, materializado en distintas formas.

Las decisiones respecto de su producción y las relacionales, esto es: la manera en la que la informante se relaciona con aquellas personas involucradas en el proceso productivo, responden a la búsqueda de un beneficio (incluso el no relacionarse con otros, como en el caso de otros productores y dirigentes): “(...) *el óptimo económico se presenta (...) como el resultado de una actividad intencional de organización de la actividad económica (...) orientada al mejor funcionamiento de todas las estructuras sociales, parentesco, política, religión, etc. y este resultado no tiene sentido sin referencia al funcionamiento de estas estructuras.*” **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** . Además, estas decisiones están reglamentadas por las normas inherentes al modo de producción y presentes en el modo de vida de la productora.

La racionalidad o irracionalidad de estas decisiones debe considerarse desde el punto de vista de que “(...) *sólo se busca la mejor combinación de los factores de producción para maximizar la utilidad personal de su propietario*”. **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** Y esto sólo puede ser comprendido abordándolo como parte de un sistema social y, por ende, complejo.

La categoría del trabajo en el discurso de la hablante sostiene la construcción de la misma sobre su identidad como trabajadora. El ser trabajador

se compone como un valor positivo mediante el cual se sostienen discursivamente las decisiones ligadas a la racionalidad económica y a sus relaciones sociales y productivas.

BIBLIOGRAFÍA

¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.

NOTAS

¹ “(...) a un modo de producción determinado corresponden unas estructuras sociales determinadas y un modo de articulación específica de esas diversas relaciones sociales, de manera que el todo permita que se reproduzca el modo de producción.” **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**

² No queda claro si su padre también es Alemán o es Argentino.

³ Quedan fuera del análisis pero están presentes en la entrevista, representaciones sobre cómo afecta a la producción local el sistema global de precios, la posición de desventaja de Argentina respecto de Brasil, India y Estados Unidos en tanto productores de algodón, la ausencia de los Estados Provincial y Nacional en el mercado algodonero, etc.

⁴ Se refiere a su hijo menor.

⁵ Molina y Valenzuela desagregan algunos componentes de este complejo: “*gran diversidad de situaciones económicas: agricultura de subsistencia en tierras comunales, cultivos comerciales como propietarios o aparceros, actividades artesanales con diferentes grados de dedicación, trabajo temporal como jornaleros o trabajadores asalariados a tiempo completo en lugares lejanos durante largos períodos (Cancian, 1989:127)*” Invitación a la Antropología Económica, pág. 83.

⁶ Se refiere a Algodonera Avellaneda S.A., una desmotadora que pertenece a Vicentín S.A.A.I.C. que en aquel entonces trabajaba en Villa Ángela y en General Pinedo, hoy en día sólo permanece como tal en General Pinedo.

⁷ Mi padre es empleado de Vicentín, Gerente de Algodonera Avellaneda y quien me puso en contacto con los productores que conocí en el 2005.

⁸ Su producto

⁹ Quedo sin responderme la pregunta sobre qué es lo que hace que sólo su actividad pueda ser vista por la productora como un trabajo productivo (en el sentido de transformador), y no el de los demás. ¿La sensación de apuesta, ser dueña de la tierra y la materia prima, soportar meses dependiendo del factor climático, el amor por el algodón?

¹⁰ “(...) El *espíritu del cálculo*, que no interviene en absoluto en la capacidad –sin duda universal– de someter los comportamientos a la razón calculadora, se impone poco a poco, en todos los ámbitos de la práctica, contra la lógica de la economía doméstica, (...) Debido a que la lógica ‘económica’ del interés y el cálculo es indisociable de la constitución del cosmos económico en que se genera, el cálculo estrictamente utilitarista no puede dar completa razón de prácticas que permanecen sumergidas en lo no-económico; y no puede explicar, en particular, lo que hace posible el objeto del cálculo, es decir, la formación del valor con referencia al cual hay motivo para calcular o- lo que es igual- la producción de lo que llamo la *illusio*, la creencia fundamental en el valor de las apuestas y del juego mismo..” **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**

[1983/2008]

25 AÑOS DE DEMOCRACIA EN ARGENTINA. LO QUE SE RECUERDA Y SE DICE EN LA PRENSA GRÁFICA

Jorge Ojeda

jorge_comsoc@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Metamorfosis del contar. Semiosis/Memoria IV.
Archivo mediático

Director: Dr. Marcelino García.

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Medios de Comunicación, Memoria, Democracia, Mediación/Sentidos,

Resumen

El presente forma parte de un paquete de trabajos correspondientes al proyecto de investigación **“METAMORFOSIS DEL CONTAR. SEMIOSIS/MEMORIA IV. ARCHIVO MEDIÁTICO” 2008-2010**. Presentamos un análisis de los discursos de la prensa gráfica que aparecieron en distintos medios en 2008, haciendo referencia a los 25 años de democracia en Argentina, luego del Gobierno militar instaurado en 1976.

Nuestro corpus se conforma con textos de los diarios *Clarín* y *La Nación* en los cuales se observa la relación actualidad/memoria. Para el análisis tomamos aportes y líneas teóricas del campo de la Semiótica, la Comunicación y el Análisis del Discurso. Este escrito, presenta la siguiente estructura: salvedades sobre el corpus a analizar; contextualización espacio/tiempo, y por último el desarrollo del análisis de nuestro corpus.

* * *

*Se trata de concebir los fenómenos de sentido como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como 'sistema productivo'.
Eliseo Verón.2004*

Este texto forma parte de un paquete de trabajos correspondientes al proyecto de investigación **“METAMORFOSIS DEL CONTAR. SEMIOSIS/MEMORIA IV. ARCHIVO MEDIÁTICO” 2008-2010**. En este caso presentamos un análisis de los discursos de la prensa gráfica que aparecieron en distintos medios en el año 2008, haciendo referencia a los 25 años de democracia en Argentina, luego del Gobierno militar instaurado en 1976.¹

Nuestro corpus se conforma con textos de los diarios *Clarín* y *La Nación*² en los cuales se observa la relación actualidad/memoria. Para el análisis tomamos aportes y líneas teóricas del campo de la Semiótica, la Comunicación y el Análisis del Discurso. Este escrito, presenta la siguiente estructura: salvedades sobre el corpus a analizar; contextualización espacio/tiempo, y por último el desarrollo del análisis de nuestro corpus.

Para iniciar creemos conveniente destacar que el corpus del que se habló en la introducción a este escrito, proviene de un archivo de producciones discursivas relevantes para el proyecto de investigación al cual pertenecemos. Consideramos importante para nuestro archivo, todos aquellos *textos* que tengan relación directa con la *memoria social colectiva*, y también los que remitan a acontecimientos noticiables del actual gobierno nacional. Es decir, que incluimos como parte de nuestro archivo, todos aquellos “textos” en dónde pasado-y-presente; y hechos sociales políticos se vean vinculados/relacionados de alguna manera, a la *memoria* (en el amplio sentido del término).

Este análisis es realizado en abril del año 2010. Esta aclaración es importante, porque tal vez, permita a los futuros lectores, re-pensar las condiciones materiales en las que se produjo el sentido del mismo.

Democracia. Dictadura. 25. sentidos... memoria, tejidos.
Mediación/Comunicación.

“...la capacidad de los individuos, los grupos y las colectividades para desbaratar las falsas promesas de la comunicación está relacionada con el paradigma democrático que supone la capacidad crítica del ciudadano. Si éste es lo suficientemente inteligente para hacer una elección en lo que respecta al discurso político, ¿por qué no asignarle la misma inteligencia para hacer una elección en lo que respecta a las promesas de la comunicación?”. Dominique Wolton. 2007

La democracia en nuestro país y el análisis del tópico que nos ocupa nos lleva a pensar cómo se (re)constituyó nuestro territorio nacional a partir de la democracia, relacionando al mismo tiempo: qué re-producen los medios de comunicación sobre esta “democracia argentina”. Esta etapa/proceso también nos permite preguntarnos, entre otras cosas, por un lado: ¿Nos formamos como ciudadanos críticos en estos 25 años de democracia? ¿Nos educamos y pusimos en movimiento nuestras competencias críticas? ¿Somos reflexivos y participamos? Por otro ¿Cuáles fueron las relaciones de sentido a las que apelaron los medios de comunicación Clarín y La Nación para tejer sentidos sobre los 25 años de democracia? No olvidemos que desde el trabajo de prensa, el periodista edifica *mundos posibles que luego dará a conocer de forma pública*, al mismo tiempo que (re) construye, al decir de Verón, una serie de *campos de efectos de sentido*.

Pasando (re)vista a la selección de textos, se pudo advertir que los 25 años de democracia es un *Signo*³ que sirvió en ese momento (y afirmamos que también sirve, y servirá) para argumentar posturas, re-memorar situaciones, posicionarse ideológicamente, enmascarar algunos hechos, des-enmascarar otros. Que los

medios de comunicación aborden los 25 años de democracia sirve para [y - a...] muchos fines, todo, dependiendo de cómo se aborde la cuestión.

Advertimos que en los textos analizados, algunos de los signos más representativos que remiten a los “25 años de democracia” son: nuestra Presidente, Cristina Fernández de Kirchner. Por supuesto, “la democracia”, “la dictadura”, “Raúl Alfonsín”, “Sociedad sumisa” y muchas frases que hacen referencia a los “vaivenes” que existieron en estos “25 años de los inicios de la democracia”.

Claro está, que la dictadura militar⁴ atravesó a la sociedad argentina por completo. Atravesó vidas, costumbres, ideas, creencias, valoraciones. Tal fue la magnitud de ese “proceso” que actualmente, tanto Clarín, como La Nación, recuerdan e incluyen esta etapa en su agenda mediática, para diferentes cuestiones. Y no solo los medios y periodistas son los que recuerdan el aniversario de la vuelta a la democracia. Maestros, profesores, académicos reconocidos y legitimados, actores, actrices, escritores, políticos, presidentes, ministros; todos recurren a recordar; y muchas veces, sus palabras son citadas en estos medios de comunicación.

Para qué sirve recordar... rememorar.

*Cada vez estoy más convencido de que,
para comprender mejor muchos de los
problemas que aún nos preocupan,
es necesario volver a analizar los contextos
en que determinadas categorías surgieron
por primera vez. Umberto Eco. 1995*

Recordar [desde los medios], sirve a ciertos fines [*ideológicos, culturales, sociales, económicos... estructurales, estructurantes*]; a ciertas necesidades. A continuación citamos algunas líneas de “los 25 años de democracia” en Clarín y La Nación; fragmentos de determinados discursos, en momentos específicos; los usamos para ejemplificar ciertas cuestiones que nos interesa.

"Si no tenemos presupuesto va a ser por irresponsabilidad de la oposición. Después de 25 años de *democracia*⁵, no empezar el año con un presupuesto aprobado es casi una ruptura de las instituciones democráticas", consideró Santilli.

Clarín, diciembre de 2008.

En este caso, podemos ver cómo los 25 años de democracia, como tema, es utilizado para hacer referencia a una suerte de quiebre institucional. Este discurso se encuentra en el “machismo”, que cuestionó a la “oposición” por no haber llegado a un “acuerdo” para el presupuesto del año 2009.

En la siguiente cita, podemos ver cómo el tema de los “25 años de democracia” es utilizado en este caso, como en tantos otros, para contextualizar hechos relevantes y significativos

"Estamos recordando la esencia de uno de los hechos más importantes de los últimos 25 años de democracia como fue el 19 y 20 de diciembre donde la gente por iniciativa propia resolvió que si los gobiernos son ilegítimos y no resuelven los problemas se los puede echar", dijo la ex diputada porteña por el MST Vilma Ripoll, desde la primera fila de la marcha.

Clarín, diciembre de 2008

Lo que sigue, es el título de un escrito del diario Clarín, nuevamente, donde se hace mención al “cuarto de siglo sin interrupciones autoritarias”, pero lo significativo es que en este caso, dicho enunciado está vinculado a la educación, a las aulas argentinas.

Nostalgia y realidad en educación

La democracia argentina ha cumplido un cuarto de siglo sin interrupciones autoritarias y ese hecho marca también a las aulas. En este lapso hubo avances decisivos, pero también un déficit doloroso: el de la calidad asegurada para todos.

Clarín, diciembre de 2008

Ejemplos como los anteriores podemos encontrarlos en muchas secciones de ambos diarios, como así también en años anteriores. Lo interesante es dejar sentado que se utiliza la temática de los “25 años de democracia en la Argentina” para moldear y modelar *formas simbólicas*⁶. No es nuestra intención generalizar, pero creemos que queda claro que los temas a los cuales se vincula dicha temática, son variados, y es una *figura* que es utilizada de diferentes formas por los productores de discursos de los medios de comunicación en cuestión. Se habla de logros, de deudas sociales en los 25 años de democracia; y casi en todas las ocasiones, se realiza una comparación entre lo que fue la dictadura, y lo que es la democracia; entre libertad y restricción, entre poder hacer, y no poder hacer. Sin duda, las oposiciones, y los valores de los signos, cumplen un papel importante.

En la cita que sigue a este párrafo, se puede ver que *el retorno a la democracia*, como tema abordado por Clarín, sirve también para la confección de suplementos. En cada “cumpleaños de la democracia”⁷ estos medios, realizan un sin fin de producciones que están relacionadas al recordar. Proponen, por ejemplo, suplementos coleccionables, o revistas donde, de alguna manera, se estimula la participación de los lectores con hechos que (Clarín) como medio de comunicación, incluye en su agenda de temas.

El segundo suplemento, de 24 páginas, llevará a los lectores al mundo de sus recuerdos. Se basa en una encuesta de Graciela Römer, realizada en forma exclusiva para Clarín, donde los argentinos consultados arman un ránking con los hechos que consideran más sobresalientes de estos 25 años de vida democrática.

El retorno de la libertad, los cacerolazos, el juicio a las juntas militares, los atentados a la AMIA y a la Embajada de Israel, las rebeliones carapintadas, la hiperinflación, los saqueos y el corralito, se mezclan en este álbum de postales nacionales.

Clarín, diciembre de 2008

Íntimamente vinculado a los 25 años de democracia, aparece por su *valor* opuesto, la dictadura militar. Y en diálogo a la democracia y la dictadura, también resuenan las voces referidas a los *derechos humanos*. La

vuelta a las instancias democráticas trae consigo reivindicaciones y defensas de lo humano, la libertad,

En los últimos 25 años, con el advenimiento de la democracia, administraciones de diferente signo político defendieron e impulsaron los derechos humanos. Sin habérselo planteado como una política de Estado, radicales, justicialistas conservadores y progresistas, aliancistas y partidos menores con representación en el Ejecutivo han coincidido, a grandes trazos, con una estrategia activa y afirmativa a favor de la protección y promoción de los derechos fundamentales para garantizar la legalidad mundial y la institucionalización de diversos regímenes internacionales en materia humanitaria. Sin embargo, poco se hizo en el campo de la defensa nacional: la participación militar en misiones de paz a nivel global y la transformación de los planes de estudio de las Fuerzas Armadas constituyen hitos importantes y valiosos, pero no representan una política de defensa integral.

Clarín, diciembre de 2008

Si continuamos con la línea de suplementos, ahora mencionamos a “Ñ”, *Revista de Cultura*, de Clarín. En una de sus ediciones especiales, también de diciembre del 2008, esta revista aborda “25 años de cultura en democracia”. Incluye esta edición especial, los temas que *ellos* consideran cultura, desde el año 1983 al 2008. Algunos ejes relevantes de esta producción fueron las “minorías”, el “nuevo cine y literatura”, debates y reflexiones sobre “qué nos trajo la democracia”. No dejaron de lado, las voces de reconocidos académicos como ser Eliseo Verón, Eduardo Pavlovsky, Emilio De Ípola, Andrés Labake, entre otros.

Un párrafo muy fuerte, crudo, aunque real, y que puede servir como cierre y reflexión sobre lo que dicen, legitiman, y proponen los medios como temas de mediación social, es el que sigue a continuación:

“Resplandor, grisura, crisis: ¿Qué significó y qué significa la democracia para la cultura argentina? El entusiasmo inicial se debilitó, pero la idea de no volver atrás se hizo ya carne social, en gran parte gracias al funcionamiento del aparato cultural. Las universidades a las que volvió masivamente la clase media, la escuela, cientos de circuitos de circulación de ideas y obras artísticas decidieron que 25 años de democracia no fueran

tiempo perdido. De este proceso hablan los intelectuales convocados por Ñ para esta edición especial.
Revista Ñ. Diciembre de 2008

Y “Nunca Más” fue y es la consigna. Palabras, al parecer simples, pero cargadas con mucho sentido simbólico en nuestro país: la República Argentina. Nunca más fue el discurso que se (re)produjo desde la democracia que llegó después. Nunca más represión, nunca más ocultarse, nunca más anular libertades individuales, humanas, sociales, colectivas. Nunca más reprimir ideologías. Con ese nunca más, algunos medios muestran hoy, a 25 años, el *proceso* de esa cultura democrática de la que hoy somos partes. El nunca más, marca y marcó quiebres; marcó la transición y maduración de un sistema político que no nos *representaba*. Y hoy que estamos en *democracia* ¿Nos sentimos representados? ¿Hoy que podemos gritar, reír, llorar, qué sentimos? ¿Hoy que podemos comunicarnos, hablar, decir, o callar sin temer autoritarismos? ¿Qué pasa hoy en la democracia de nuestro país?

El historiador Luis A. Romero⁸ dijo a revista Ñ que se lamenta por la pérdida de los valores académicos que se proyectabas en 1983 y afirma que las *gestiones oficiales actuales* referidas a cultura, son *impotentes* porque se ven superadas por la burocracia. Además agregó que también falta *debate intelectual*.

Las declaraciones antes citadas, también son muy significativas. Dicen mucho, pesan más de lo que imaginamos. Mucho se dice de los 25 años de democracia en nuestro país y ese “decir” permite [y al mismo tiempo construye] un *campo de efectos de sentido*⁹. Podemos decir que hoy, lo que se dice en los medios de comunicación sobre estos 25 años de democracia, puede, y sirve, para *leer lenguajes, discursos, textos, e ideologías* en diferentes niveles (lo macro/lo micro). Los medios de comunicación y sus ejes de agenda temática, son los que nos reflejan la realidad de un *mundo referencial*, son quienes proveen muchos de los *signos* que tenemos en

nuestra cabeza, para que generemos sentido; mediaciones, resignificaciones...
Sentidos.

En síntesis, con este escrito se trató de dar cuenta que, recurrir a la dictadura militar, o a la democracia, como tema abordado desde Clarín y La Nación tiene finalidades diferentes. Sabemos que los medios de comunicación son quienes proveen el material del cual hablan las personas; el material que sirve para la conformación de la opinión pública. El *desafío*, es leer esos materiales, como *discursos / textos / imágenes / signos* con un tinte reflexivo. Educar(nos), formar(nos), y generar(nos) el hábito de reflexionar lo que vemos, leemos y re-significamos de los medios de comunicación para comprender cuáles son los sentidos entre-líneas que pueden estar vinculados y relacionados en esas producciones mediáticas.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGE, Marc** (1998): Hacia una antropología de los mundos contemporáneos. Barcelona – Gedisa. Colección el mamífero parlante serie mayor. Traducción: Alberto Luis Bixio, 2ª edición.
- ECO, Humberto** (1995): Semiótica y Filosofía del Lenguaje. Barcelona-España. 2ª edición. Editorial Lumen.
- GARCÍA, Marcelino** (2004): Narración. Semiosis / Memoria (Cátedra). 2ª edición. Posadas-Misiones: Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones
- VERÓN, Eliseo** (2004): La Semiosis Social. 3ª reimpresión. México. Editorial Gedisa
- (2004): Fragmentos de un Tejido. México. Editorial Gedisa
- WOLTON, Domique** (2007): Pensar la Comunicación: punto de vista para periodistas y políticos- 1ª edición. Buenos Aires. Prometeo libros
- ZECCHETTO, Victorino** (2008): Seis semiólogos en busca de un lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón. 3ª edición. 4ª reimpresión. Buenos Aires. La crujía libros.

NOTAS

¹ Consideramos necesarias las aclaraciones de las fechas, que remiten a lo que analizamos: son textos exclusivamente del 2008, ya que dicho en dicho año se cumplieron 25 años de democracia en nuestro país (1983-2008)

² Ambos medios de comunicación gráficos, de tirada nacional en la Argentina.

³ En el sentido que le otorga Charles Sanders Peirce.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁴ Es dable mencionar, que “los 25 años de democracia”, “La vuelta a la democracia”, “Esta etapa iniciada hace 25 años”, etc... es un *tópico* al que los periodistas de estos medios de comunicación recurren en cualquier momento del año. Eso es visible en la gran cantidad de noticias, crónicas, artículos, columnas de opinión, en los que se advierten *signos* que *representan* a los 25 años de democracia.

⁵ Las cursivas son del autor de la ponencia.

⁶ *Concepto/idea* que cita Umberto Eco, en su obra “Signo”.

⁷ Es el título o la forma en cómo suelen representar al aniversario de la vuelta a la democracia en la Argentina.

⁸ Investigador principal del CONICET y profesor titular de Historia Social General, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el centro de estudios de historia política en la escuela de Política y Gobierno de la Universidad Nacional de San Martín. Dicta cursos de posgrado en FLACSO.

⁹ En el sentido que le otorga Eliseo Verón, en su libro “La Semiosis Social”

LA MISCELANEA NARRATIVA DE HUGO WENCESLAO AMABLE

Gabriela Roman

gabyrom84@hotmail.com

Jorge Otero

jorgeotero1979@hotmail.com

Proyecto de investigación: La memoria literaria de la provincia de Misiones

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Dossier genético, paratexto, tapuscritos, archivo, relato, microrrelato

Resumen

Este trabajo hace una lectura del *dossier* genético de Hugo Wenceslao Amable con el objeto de explicitar la metodología del trabajo de investigación que realizamos, con particular énfasis en su producción narrativa, sin perder cuidado de las líneas de fuga que observamos con lo periodístico y lo lingüístico. Para ello, la mirada en el texto, el paratexto tapuscrito y las publicaciones en diarios, revistas y libros fueron y son los pilares de nuestra indagación. En la narrativa del autor reconocemos diversas implicancias en el aspecto genérico, que nos permiten analizar los operadores de sentido, los cruces de tipos textuales y el empleo del relato breve, o también llamado microrrelato.

* * *

Lineamiento metodológico genético

La lectura de la obra de Hugo Wenceslao Amable (1925-2000) se inicia a mediados del 2006; al año siguiente se efectúa un trabajo de recopilación, catalogación y digitalización de doce carpetas -con materiales tapuscritos- que fueron proporcionadas por la esposa del escritor.

El corpus genético de Amable al que accedió el proyecto presentaba la siguiente organización: una caja donde constaban una serie de carpetas (cartulina oficio tipo *qual es*) con diferentes títulos de obras publicadas por el autor. Excepto una que tenía un nombre distinto en la tapa y en cuyo interior se encontraban tapuscritos correspondientes a otra obra. Las cubiertas de las carpetas consignaban los siguientes títulos: *Paisaje de Luz. Tierra de ensueño y Diez cuentista de la Mesopotamia; Mariposa obsidiana y Colección de Cuentos el territorio; el Lenguaje de Perón; La técnica de Andrés Gide a través de los monedero falsos; Figuras del habla misionera; Rondó sobre Ruedas y la Saga Renomé, Los gentilicios de la mesopotamia, La inseguridad vivir y veinte cuentos sutiles*. En este sentido, podríamos asignar a esta configuración el rótulo de primer estado de archivo¹.

En la primera aproximación se procedió a constatar el contenido de cada una de las carpetas, en consecuencia, se optó por construir una clasificación provisoria respecto al material hallado. No obstante, se cuidó no alterar el orden que exhibía cada una de las ellas a fin de respetar la voluntad autoral.

En un primer momento y en líneas generales cada carpeta contenía versiones tapuscritas de dos tipos:

1-Textos tapuscritos de obras.

2-Correspondencia y documentación que obedecía a la gestión y distribución de la publicación editorial.

En consecuencia se agrupó a parte el material epistolar en distintos sobres, y se consignó el título de las obras a las pertenecía a fin de poder reconocer su organización anterior. El paso posterior consistió en idear un *modus operandi* para la revisión detallada del corpus.

La obra de Amable consta de dos esferas disciplinares: la narrativa y la dialectología. Teniendo en cuenta esto y el corpus que contiene textos de ambas áreas, se procedió a dividir la tarea examinadora en dos partes: un investigador a cargo de lo literario y otro de lo lingüístico. Pese a la distribución referida, el acuerdo estuvo en respetar el orden configurado del primer estado de archivo, con la sola excepción de conservar por separado lo epistolar.

La construcción de un archivo diverso

Este autor construye sus itinerarios de trabajo a partir de roles múltiples en el campo cultural. De este modo operó desde sus diversas actividades en una dinámica particular entre la universidad, la educación secundaria y terciaria en consonancia con su proyecto artístico, investigativo y periodístico-radial, rasgo que se observa en sus textos y que nos permite recorrer amplias aristas de reflexión. Por ejemplo, la consignación del género en el paratexto -en una primera instancia- nos permitió clasificar los tapuscritos literarios.

Desde las lecturas del hipertexto observamos que en la mayoría de sus textos conviven lo literario, lo lingüístico, lo político y lo etnográfico en modo conjunto, en una relación de participación sin pertenencia genérica exclusiva. Esto se lee en la siguiente ficción: “*La ciudad recibió su nombre del cacique epónimo*”. (Amable, 1985, 93).

Como consecuencia de este fenómeno interdiscursivo, optamos por la noción de “operadores de sentidos” para trabajar la problemática de los géneros en la obra del escritor. Esta nominación se inscribe en los textos a partir del reconocimiento de una contaminación en las clasificaciones y tipologías, donde se fusionan distintos discursos. En Amable surgen inconfundiblemente, y nos permiten reconocer signos que la norma pura del género margina, “...*al determinar líneas posibles de lectura en un mapa genérico de escritura...*” (Calabrese, 2000: 73.)

Es posible enumerar algunos operadores que se expanden en la literatura del autor: enigma, humor, evocación, fundación y fantástico; todos se mezclan,

crean mesetas y hacen bulbo con los discursos sociales e institucionales de la red semiótica del mundo.

Por este motivo, vamos a encontrar, por ejemplo, un cuento en el cual un detective que, siguiendo un misterio, narra los orígenes de un pueblo y además, incorpora en la trama notas de humor y perfiles que lindan con lo fantástico.

La narrativa amabiliana

En el relato de Amable reconocemos mundos ficcionales que dotan de entidad e identidad al territorio de Misiones. El horizonte de interdiscursividades nos permite vislumbrar una narrativa que recorre diversos estadios.

El compromiso con el espacio de enunciación llevan al autor a producir un discurso fundacional donde emergen las estructuras de la modernidad sólida, los mandatos que provienen de los factores que regulaban la conformación del Estado-Nación.

a)- Relatos Ruvichenses

Leemos un conjunto de cuentos donde se narra la fundación y vida de una comunidad de ficción con el nombre de Ruvichá, un pueblo imaginario marcado por el ideal de progreso. Este referente utópico, por instantes, es tratado con humor e ironía y, en otros, como disparador de una pregunta que conduce a la siguiente problemática, **la identidad de los pueblos americanos**. “...*Los dos teníamos un pasado que olvidar y un futuro por construir.*” (Amable, 1973, 33).

Ruvichá conlleva los ingredientes lingüísticos, étnicos, políticos, sociales y fundacionales de Latinoamérica, porque en sus relatos se los refiere del siguiente modo: una nueva oportunidad, *un empezar de nuevo*, contar un espacio utópico no narrado por los cronistas modernos, poblado de habitantes que vienen de todas partes del continente y del resto del mundo.

Tales consideraciones nos permiten construir una serie que se inicia con su primera novela corta “*Destino*” (1973), y se proyecta hasta su anteúltimo libro de cuentos “*Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*” (1992).

El gentilicio responde a una inquietud elucubrada en los textos de HWA, especialmente, en su trabajo *Los gentilicios de la Mesopotamia (Misiones, Corrientes y Entre Ríos)*. Adoptamos, en consecuencia, el adjetivo **ruvichense** para reforzar el pacto de ficción de esta serie de narraciones y porque a la par aporta identidad y unidad a la investigación.

b) De lo sólido hacia líquido

La brevedad, la condensación y la conversión híbrida de costumbrismo a fantástico, pasaje de lo local a lo global, da cuenta de los efectos de la posmodernidad que comienzan a invadir el relato de Amable, lo cual provoca una tendencia hacia el microrrelato.

Desde una mirada al *dossier* genético de HWA y a sus obras publicadas, los textos de mayor brevedad reciben el nombre de cuentos, aunque en los más breves vemos que podrían formar parte de un nuevo género narrativo: microrrelato. Hugo Amable compone textos que no superan las dos páginas de extensión tanto en sus tapuscritos como en las publicaciones. Estos presentan al nivel del contenido una alta carga ficcional, la presencia de diversos discursos, y la presencia de un lector activo.

Nuevas Metas

En la última fase de nuestra investigación nos aproximamos a hipótesis que sustentan la planificación de las tesinas:

a-Leer Ruvichá como un mundo ficcional, una sinécdoque que problematiza los componentes fundacionales de los pueblos latinoamericanos, teniendo en cuenta la clave utópica y los elementos del discurso de la crónica, tanto a nivel de su archivo tapuscrito como en sus publicaciones. Asimismo, se pretende poner en diálogo a este mundo ficcional con otros.

b- La narrativa de Amable atravesó distintas etapas., en cada una de ellas encontramos una variabilidad en la extensión de sus relatos, la brevedad aparece en algunos de sus primeros cuentos pero se agudiza puntualmente en los últimos,

los cuales presentan ciertas marcas destacables: una importante carga ficcional, intertextualidad, la recurrencia a fenómenos metadiscursivos y el empleo de temas que atraviesan los tiempos de la posmodernidad. De esta manera, creemos que en sus últimos relatos hay una tendencia al microrrelato.

Conclusión

En un autor con una obra tan diversa y prolífica, cada vez que nos proponemos una línea de lectura construimos una variante más del archivo genético. Hasta la actualidad logramos realizar distintas instancias de lectura de su obra a través de informes, ponencias, trabajos para seminarios, artículos para revistas² y avances en los proyectos de tesina, que nos permitieron revisar varias instancias de diálogo con su producción tapuscrita y publicada.

Si nos detenemos en su narrativa, podemos reconocer los distintos momentos de un proceso que parte de relatos convencionales, por momentos de tintes costumbristas, para llegar al final de su obra hacia una aproximación al discurso de la posmodernidad. Rasgos que dan cuenta de las distintas instancias materiales y simbólicas que condicionaron su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- AMABLE, H: Dossier genético catalogado, digitalizado y sistematizado.
- AMABLE, H (1973): *Destinos*. Santa Fe, Colmegna.
- AMABLE, H (1978): *Mariposa Obsidiana*. Santa Fe, Castaneda.
- AMABLE, H (1985): *Paisaje de luz. Tierra de ensueño, cuentos*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- AMABLE, H (1991): *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*. Posadas, Misiones.
- Balandier, G. (1990): "El movimiento" *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Blecua, R (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.

Bhabha, Homi (2002): “Introducción” en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.

Bajtín, Mijail (1985): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.

Calabrese, Elisa: “Los gestos del relato: el enigma, la observación, la evoción” en *AAVV: Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, pags. 73-93.

Deleuze-Guattari (2000): “Introducción” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, *La ley del género*. Artículo de Jorge Panesi. S / D

García Saraví, M (1999): “Lo que soportan los soportes” en *Proyecto de Investigación “Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución”*. 2º Etapa. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14

Lotman, I. (1996): *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.

Pavel, T. (1991): *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.

NOTAS

¹ Denominamos *primer estado de archivo* al orden que presentaba el corpus en el primer contacto de los investigadores con estos.

² Cabe mencionar que nuestro estudio de la obra de HWA nos permitió encabezar una revista de arte ciencia cuyo nombre es *Le*, denominación propuesta en los postulados lingüísticos del autor.

DESFAJAJE: FORMAS DE CIRCULACIÓN DEL ETERNAUTA DE OESTERHELD- BRECCIA. ENTRE LA HISTORIETA Y LA POLÍTICA.

Cristian Palacios

atenalplaneta@gmail.com

Proyecto de investigación: Ideologías políticas e ideologías lingüísticas entre el centenario y el bicentenario.

Directora: Graciana Vázquez

FFyL – UBA / CONICET

Palabras clave

Historieta – Política – Teoría de los discursos sociales – Ideología – Desfase

Resumen

El concepto de *desfase* acuñado por la Teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón en los años setenta y posteriormente reemplazado por la noción de *no linealidad de la circulación de sentido*, quiere dar cuenta de un aspecto esencial de dicha teoría, es decir, la diferencia que se produce en la circulación del sentido entre la producción y el reconocimiento; viene aquí a ilustrar un caso particular de indeterminación constitutiva de un discurso conflictivo: la segunda versión de la historieta El Eternauta de Hector Germán Oesterheld, con dibujos de Alberto Breccia. Publicado en el semanario Gente en 1969, este experimento de historieta política en un medio que le era naturalmente adverso, inserta en el argumento de la primera versión una serie de lecciones de política aleccionadora, extrañas no sólo a la revista sino también al arte de Breccia que llegará a ser cuestionado por el mismo editor y que derivará en la suspensión de la publicación. Nos proponemos analizar este episodio de “fracaso” en la búsqueda de hacer conducir un mensaje político determinado en un medio de comunicación de masas – reconocido además por su frivolidad - y extraer algunas conclusiones sobre las

formas de circulación del sentido en los discursos políticos de los años 60 y 70.

* * *

Dos tentaciones podrían hacer fracasar esta comunicación. Pero dado que toda comunicación – como veremos - tiene como inevitable estigma el fracaso, se me perdonará que ceda ante la tentación – que además es también una de las condiciones de la aventura. Y puesto que de aventuras se trata, comenzaremos por este punto.

La primera tentación es la del chiste. Como es sabido, el chiste subordina todo su desarrollo al efecto. Todo lo que se dice en él está en función del remate, de la gracia final que da sentido, que “explica” cualquier cosa que se haya dicho antes. El remate es la causa que crea su consecuencia, de modo que si el remate no funciona o si no se entiende, todo el chiste aparece como un relato vacío, inútil, una pérdida total de tiempo. No importa cuán bueno sea el relato, si el remate es malo, todo será malo. El remate ha de ser bueno entonces y comprendido. Dado que también es condición del chiste, que se sepa que lo es. Sospecho que quienes no hayan entendido *A serious man* de los Cohen como un enorme y magnífico chiste, no habrán entendido nada.

El chiste tienta algunas veces al discurso científico o académico, que tiene como imperativo categórico la seriedad¹. Esta acechanza se produce de varias formas, ya sea imprimiéndole un tono jocoso a todo lo que se dice, haciendo una broma de vez en cuando que busque predisponer al auditorio a pasar un rato agradable. O de la peor manera, es decir, transformando todo lo que se dice, no sólo los ejemplos, sino también las hipótesis y aún las conclusiones, en una gigantesca humorada. Algo así, si hemos de creer a Quintiliano, le sucedía a veces a Cicerón. En este caso, el riesgo lo constituye la irresistible necesidad de confrontar a los auditores – en este caso a los lectores – con la siguiente imagen:



Como pueden ver, se trata de Nestor Kirchner disfrazado del Eternauta. Sonríe, pese a que algunos copos de nevada mortal lo rodean. Y camina hacia adelante enfundado en su característico traje aislante – porque la nevada mortal mata, como recordarán, por contacto. Es una de las tres o cuatro imágenes promocionales del encuentro de la Juventud Peronista en el Luna Park, el 14 de agosto de 2010, en ocasión de los mil días de Cristina Fernández en la presidencia, y a mí me dio risa. No una risa nerviosa, como la de Foucault, sino una risa de otro tipo. Aquí el aparato promocional del kirchnerismo eligió hacer algo que por lo general está reservado al enemigo: jugar de manera burlona con la imagen institucional de un ex-presidente. Colocarse a sí mismo en el lugar no del blanco de la broma, sino justamente del que comparte, del espectador que ríe junto al cómico que se burla: ríe Kirchner, ríen los jóvenes y toda esa risa le da al asunto un carácter muy conveniente para el motivo de la convocatoria.

De esta imagen se podrían inferir muchas cosas, pero lo que nos interesa

aquí es la puesta en escena de una metáfora que es más bien un malentendido por virtud del cual la nevada mortal y la invasión extraterrestre se podrían leer como una figura, casi una alegoría, de la violencia política de los años sesenta y setenta. La intención de activar una memoria histórica que vincula al kirchnerismo con los movimientos de aquellos años a la par que configura una imagen clara del enemigo: el otro, el que amenaza, ellos, los Ellos, contra el cual el ex-presidente, “bancando a Cristina” como dice el afiche, avanza.

Dado que además se conoce que Oesterheld estuvo activamente vinculado con montoneros, que engrosa junto a sus hijas las filas de los desaparecidos y que sus últimos guiones tienen una “tendencia” sobre la que no cabe abrigar muchas dudas, todo esto parece tener mucho sentido. Y sin embargo, el Eternauta que encarna aquí Nestor Kirchner no es cualquier Eternauta. Es el primero, el dibujado por Solano Lopez, el que de alguna manera, todos recordamos como El Eternauta. De la segunda versión, de la que queremos tratar aquí, la dibujada por Breccia, no se habla demasiado. Y es particular que así sea porque justamente es en esa versión donde el mismo Oesterheld inaugura esa lectura en clave política. Y lo hace sin demasiadas concesiones: “el invasor eran antes los países explotadores, los grandes consorcios... – dice Favalli – sus nevadas mortales eran... la miseria, el atraso, nuestros propios egoísmos”.

Pero de esta lectura, de esta “tendencia” que aparece de forma tan explícita en el segundo Eternauta – tan explícita que es casi extraña al relato - en el primer Eternauta no hay ni rastros. Un gran malentendido, decíamos, pero dado que toda metáfora lo es, podemos seguir adelante.

La segunda tentación que acecha a todo texto que se propone construir conocimiento es la de la “magia simpática” - inherente al arte de narrar, como ha demostrado Borges. Es decir: la tentación de que todo se corresponda con todo, de que cualquier elemento del texto esté justificado en su inclusión no sólo por razones que podríamos llamar científicas sino también por ocultas correspondencias de carácter más bien supersticioso. La de una causalidad sin

límites. En este caso la tentación se hace cuerpo debajo de la palabra “desfasaje” en el título de la ponencia.

Se podría haber empleado otra palabra. Hubiera sido más conveniente hablar de “desfase” o de “no linealidad de la circulación de sentido”, hubiera sido más adecuado, en otro marco teórico, hablar de “malentendido” o de “diálogo de sordos” o hasta incluso de “mala lectura”. Todos esos conceptos – que no son en absoluto el mismo - aluden a un capítulo específico de las teorías del análisis del discurso, aquél que da cuenta de la idea de que “la comprensión es un caso específico del malentendido²” o en términos menos radicales, que la circulación del sentido es por su misma naturaleza un sistema complejo, no lineal. Pero “Desfasaje” resultaba irresistible porque es el término del cual se vale Oesterheld, en un reportaje que le hicieron Carlos Trillo y Guillermo Saccomano, para referirse a esa segunda versión del Eternauta, publicada en Gente en 1969. Allí dice Oesterheld que él “no podía hacer lo mismo” porque era “otro”, por eso el Eternauta en Gente “fue un fracaso”:

Oesterheld: El Eternauta en Gente fue un fracaso. Y fracasó porque no era para esa revista. Yo era otro. No podía hacer lo mismo. Y Breccia, por su lado, también era otro. Ese Eternauta tenía sus virtudes, pero también sus contras. Por un lado, su mensaje literario. Por otro, su mensaje gráfico. Con respecto a su mensaje literario me enteré, mucho más tarde, que me habían suprimido párrafos enteros.

Carlos Trillo: La historia, creo, se cierra con una disculpa del editor. La historia de esa edición del Eternauta, digo.

Oesterheld: Claro, la editorial recibía cartas de los lectores insultando por publicar esa historieta. Y entonces el editor sacó una carta de disculpa. Por eso tuvimos que apurar el final, su desenlace³.

Ante lo cual Saccomano agrega: “Que es un final circular ¿Por qué?” aludiendo al final de cualquiera de las dos versiones, la del 57 y la del 69, pero Oesterheld no entiende la pregunta y vuelve a la versión del 69:

Saccomano: Que es un final circular... ¿Por qué?

Oesterheld: Yo no le di esa circularidad por filosofía sino por cerrar bien un buen relato. Pero el verdadero final fue cuando lo llamaron a Breccia, le explicaron que había un desfasaje con lo

que el público quería y le pidieron que suavizara la cosa. Lo volvieron a llamar, dos o tres veces. Y él no hizo caso. No accedió a realizar las modificaciones. Y entonces se decidió acortar *El Eternauta*. La decisión del editor de cortarla bruscamente y poner la disculpa. Entonces yo le mandé una carta al dueño de la editorial diciéndole que era una falta de respeto a los lectores lo que estaban haciendo. Y les propuse, ya que ellos decían que era una historieta demasiado cara, que le pagaran a Breccia, que yo se las abreviaba en quince páginas más. “Páguenle a Breccia lo que con él han pactado y a mí no me paguen nada y les hago lo que falta del guión y ahí se termina *El Eternauta*”. Y ahí se terminó⁴.

Es decir, hay una confusión, en la charla, entre el final de la historia que cuenta la historieta, y el final de *esa edición del Eternauta* cuyo interés teórico, reside, me parece, justamente en su “fracaso” o mejor dicho, en lo inesperadamente obvio del desfase que la constituye: entre lo que Oesterheld hace o quiere hacer y lo que los lectores leen o quieren leer (entendiendo por lectores al público de la revista, al editor, a los comentaristas posteriores).

¿En qué consiste ese fracaso? ¿En no poder darle al público, a los lectores, lo que querían? ¿Y en dónde se encontraba el problema? ¿En su “mensaje literario” o en su “mensaje gráfico”? Dado que Oesterheld se ocupa de separar tan cuidadosamente ambos campos hablando de “virtudes” y “contras”, pero sin especificar del todo a cuál se le deben las “virtudes” y a cuál las contras ¿Y por qué era “una falta de respeto a los lectores” cortar la historieta, si era lo que los lectores querían?

Lecturas posteriores interpretaron este episodio postulando cierta incomodidad política de la revista cuya orientación era y es radicalmente opuesta a la lectura de la historia que la historieta propone: siempre ha habido nevadas mortales, los invasores extraterrestres, han sido antes los conquistadores, son ahora las grandes potencias, etc, etc. Es decir, una lectura cara al revisionismo histórico y en su vertiente más contemporánea, a la literatura de divulgación histórica (cara también al humor político, Tato Bores, por ejemplo).

Contra esta visión de la historia, la revista *Gente* opone su propia mirada:

la historia avanza hacia adelante y a pesar de unos pocos, que no son “gente” - los responsables de la “violencia” - tiene como condición inherente el progreso: “veo a mi país desde lejos y me da rabia **el tiempo que perdemos**” - escribe Carlos Fontanarrosa, el editor de Gente, desde Nueva York, en el mismo texto en que más adelante se disculpará con los lectores, no por suspender la publicación de El Eternauta, sino por haberla publicado en primer lugar. En ese número (216) del 18 de septiembre de 1969, continúa diciendo:

Hasta pronto y conste que me está llegando la “hora de la verdad”, esa verdad que no se reemplaza con gente extraña, edificios, espectáculos distintos, posibilidad de conocer y experimentar un mundo como éste, nada, nada puede reemplazar a la necesidad de volver a estar en lo suyo, en lo propio, en la de uno.

Lo **mismo** contra **lo otro**. Esos invasores, Ellos, los mismos de siempre, los que hacen que la historia se repita (Oesterheld) o ellos, los otros, los que desatan la violencia y no dejan que lo mismo siga su curso inexorable (Fontanarrosa). Dos posiciones radicalmente enfrentadas de la historia, y ambas, como se ve, “ideológicas”. Ahora bien, esta contraposición nadie la nota. Es decir, ni el editor, ni Oesterheld en ese reportaje posterior, ni las cartas de los lectores, hacen alusión a ella. En cambio, la queja, tanto del editor como de esos supuestos lectores, va contra el “mensaje gráfico”, al decir de Oesterheld, contra Breccia, al que no le niegan su condición de ser “un gran artista”: “no voy a negar la calidad artística de los dibujos de Breccia, pero sí es discutible su valor como ilustrador de historieta” - dice un lector en el número 209 – y Fontanarrosa:

...nosotros, en la revista teníamos una gran oportunidad con “El Eternauta”, una historieta, que como ustedes recuerdan, “la vimos” y por eso la publicamos. Que me disculpe Breccia, un gran dibujante y diría artista, pero nosotros en nuestra misión de lograr comunicación no debíamos habernos entregado a la forma estética de su dibujo, que por momentos la hizo ininteligible.

En el prólogo – magnífico por otra parte - que Trillo y Saccomano escriben para la edición de la historieta en Los Libros de Humor, ellos aseguran que

“Agarrarse de las rupturas formales de Breccia le evita [al editor] analizar el discurso de la historia que trama Oesterheld, lo cual, evidentemente lo obligaría a reconocerse antipático para sus lectores, gente, toda la gente” y continúan: “...siempre forma y contenido están indisolublemente ligados” - aunque Oesterheld, en el reportaje anterior, se ocupa de separarlos, es decir, se ocupa de separar “lo literario” de “lo gráfico” que no se corresponden necesariamente con “forma” y “contenido”, como parecen pensar Trillo y Saccomano -

El dramatismo del relato, ese grupo que pelea por su integridad, por un pedazo de vida, traicionado por las grandes potencias que han negociado la invasión; ese grupo, decimos, que en un globito recuerda a Tupac Amarú, precisaba ser dibujado como lo dibujó Breccia, con un expresionismo desgarrante, sombrío, pavoroso”.

Tengo para mí que sin embargo, nunca como en algún otro trabajo de Oesterheld, se encuentran tan abruptamente confrontados lo que se dice y lo que se ve. No porque se diga algo distinto de lo que se ve, sino porque la “estrategia” por la cual el texto narra la historia es radicalmente distinta a aquella por la cual el dibujo la cuenta. Trillo y Saccomano – y también el editor como hemos visto – confunden el par “forma/contenido” con el par “dibujo/texto verbal”. Pero “forma”, si admitimos esta separación, es también la forma en que se elige hablar. Esa forma, en este caso, está al servicio de una “comunicación”, un “mensaje literario”. Esta idea que no aparece, por lo menos explícitamente, en el primer Eternauta de que la violencia de la invasión no difiere esencialmente de la violencia que los “grandes países” ejercen sobre Sudamérica.

Como recordarán, en la primera versión, la invasión sólo llega a revelarse paulatinamente luego de muchas páginas. El enemigo, el verdadero enemigo, nunca alcanza a tener rostro. El motor de la narración es la incertidumbre, porque cada misterio develado conduce a nuevos misterios. Como en el cuento de Kafka, detrás de los cascarudos hay manos y detrás de los manos los Ellos y quién sabe qué otro oscuro enemigo aguarda más allá – como se pregunta en algún momento

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Favalli. El mal es infinito⁵.

En esta segunda versión, en cambio, la invasión se anuncia desde el primer momento y desde el primer momento sabemos que las grandes potencias han entregado a Sudamérica al invasor (algo que no aparece ni remotamente en el primer Eternauta y que, desde el punto de vista del verosímil del relato, desde el punto de vista de la aventura, incluso, resulta algo más que forzado. Cualquier lector ingenuo podría preguntar ¿por qué unos tipos tan extraordinariamente malvados como los Ellos van a ponerse a pactar con los seres humanos, aunque sean seres humanos tan desagradables como los que habitan en las grandes potencias?).

Es en este contexto particular, tras haber declarado quién es el enemigo, minutos después de comenzada la nevada que Juan pregunta: “¿Qué quiso decir, Fava?” y Favalli le responde: “No sé, Juan... Hay una gran invasión extraterrestre... Y por lo que parece no vendrá ayuda de ningún lado.” No hay duda. No hay vacilación. No hay misterio.

La pregunta de Juan “¿Qué quiso decir?” cobra particular importancia cuando la comparamos con el mensaje radial, tal y como aparece presentado en la



historieta:

Es uno de los dos o tres momentos en la que “lo literario” y “lo gráfico” se contaminan. Todo lo que es texto, diálogo de los personajes, se nos brinda con una tipografía bastante clara, cuadrada, que apenas varía a lo largo del relato. Sólo en

muy contadas ocasiones lo que se dice se rarifica por efecto del dibujo de Breccia.

El más claro de estos momentos es durante la muerte de Polsky:



Como se ve, el grito, la desesperación de Favalli, se representan bajo la silueta de un montón de letras difusas que se entremezclan.

Volviendo al episodio de la radio, en ese pequeño diálogo, parece como si la escritura intentara borrar el efecto que genera el dibujo: “¿Qué quiso decir, Fava?” es casi como si preguntara: ¿qué dice el dibujo aquí? Y Favalli contesta, como hemos visto: hay una invasión extraterrestre. Punto.

En definitiva, la escritura, la trama, todo lo que se dice, aparece subordinado al propósito de “comunicar” una idea. Una idea política bastante clara. Mientras tanto la gráfica parece empeñada en no comunicar nada, en no hacer transparente, por lo menos, al lector, aquello que se está diciendo por medio del dibujo. Piénsese, para el caso del texto, la diferencia entre un invasor que nunca se ve, un invasor que es una tercera persona plural, que se apodera del mundo en unos pocos minutos y un invasor que debe pactar con Rusia y los Estados Unidos para quedarse apenas con América Latina.

Y piénsese, para el caso del dibujo, la diferencia entre la martita de Solano Lopez, con sus rasgos infantiles, y la martita de Breccia, cuyo rostro es una máscara poco más que inexpresiva.



Es decir, tenemos que admitir que nuestro antipático editor tiene razón a fin de cuentas. Y tienen razón él y sus lectores - sean o no imaginarios - en sentirse amenazados no por tal o cual tendencia política, sino por algo mucho más radical, por algo mucho más inherente y peligroso, por la destrucción que opera el arte de Breccia sobre la ilusión de que a fin de cuentas, todos nos estamos entendiendo. Eso implicaría admitir que la dialéctica de lo mismo y lo otro es mucho más compleja de lo que parece. Que lo mismo, siempre está siendo determinado por lo otro. Algo que ni al editor de Gente, ni a su público, pero tampoco a este Oosterheld de los años setenta, le gustaría admitir.

Habíamos comenzado con un comentario sobre el chiste. El chiste es un caso especial de la comprensión. O más bien, de la incomprensión. ¿De qué se ríe uno en el chiste? Se ríe de lo que falla. De lo que queriendo decir no dice. Entiendo el chiste si entiendo lo que no se entiende. Hay que admitir que la versión de Breccia del Eternauta, tiene muy poco de chistoso. La versión de Solano López, con todo su dramatismo, sin embargo, da lugar a lo cómico. El personaje de Pablo es bastante gracioso, por ejemplo. El Eternauta de Breccia en cambio, no habría dado lugar a una imagen como la del ex-presidente caminando. Y eso es porque Breccia exhibe la falla sin reticencias, sin pretender ocultarla, sin

dejar intersticios por donde encontrar otra falla desde la que reír. Uno siempre puede reírse de la risa, cuando se da el caso de que la risa busca en realidad restaurar lo perdido. Pero si lo perdido se exhibe, como en el caso de Breccia, o como en el caso del rajá que pide que la muchacha se siga desnudando, uno no encuentra la grieta desde la cual reír. Nuestra risa entonces sí es foucaultiana. Un lenguaje – había dicho Benjamin - “no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no-comunicable”. Lo cual no quiere decir, como se ve, que un lenguaje no comunica nada en absoluto. Pero lo hace, siempre, de maneras misteriosas.

BIBLIOGRAFÍA

Lacán, Jacques. *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.

Oesterheld, Héctor Germán y Breccia Alberto. *El Eternauta*. [1969] Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1982.

Oesterheld, Héctor Germán y Solano López, Francisco. *El Eternauta [1957-1959]* Buenos Aires: Doedytores, 2008.

Palacios, Cristian. “La única realidad es la realidad. La proyección de la historia en los monólogos de Tato Bores” en Vázquez, Graciana, (comp.), *Memorias del Bicentenario*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

Pêcheux, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos, 1978.

Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos, El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

_____. *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

_____. “La historieta: poderes y límites”. En: *transformaciones*. N° 41. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

_____. “El lugar de la historieta”. En: *Los Libros*. N° 17. Buenos Aires, 1971.

Trillo, Carlos y Saccomano, Guillermo. "Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior." cap. XXVII de *Historia de la Historieta Argentina* (1980), en

<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Capitulo/Argentina/Oesterheld2.htm>

[consultado el 10-08-2010]

Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa, 2004.

Žižek, Slavok. *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

NOTAS

1 Todavía no se ha escrito la historia de la seriedad. Es una tarea por hacer. En otro lado he escrito que lo serio no tiene un discurso propio, como el humor. (Palacios, 2010) En realidad "lo serio" consiste en negar lo que en un discurso puede haber de humorístico.

2 La frase fue pronunciada por Pierre Bourdieu en el contexto de un debate sobre el lenguaje en un programa de la televisión educativa. Es repetido por Culioli en una entrevista de Michel Viel (Culioli 2010, 26).

3 En "Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior." cap. XXVII de *Historia de la Historieta Argentina* (Récord, 1980), de Carlos Trillo y Guillermo Saccomano en

<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Capitulo/Argentina/Oesterheld2.htm>

4 En "Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior." cap. XXVII de *Historia de la Historieta Argentina* (Récord, 1980), de Carlos Trillo y Guillermo Saccomano en

<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Capitulo/Argentina/Oesterheld2.htm>

5 Habría que leer gran parte de la producción historietística nacional, desde los años cincuenta en adelante, en consonancia con la literatura fantástica de Borges y del grupo Sur. Esta relación – entre literatura e historieta – aún no ha sido lo suficientemente explorada.

CALEIDOS. LA CERTEZA DE LO OCULTO

Daniela Pasquet

danielapasquet@hotmail.com

Proyecto de investigación: Investigación Arte. Discursos sociales en y sobre el sentido del arte.

Fac. de Artes – UNaM

Palabras clave

Arte, Paisaje, Diseño, Sentido, Discurso, Visualización, Hegemonía.

Resumen

En las prácticas sociales discursivas la referencia a los espacios existentes y mediatos desde una cierta cotidianeidad, generan representaciones que influyen en los haceres de los procesos creativos. Estos antepuestos o experiencias vividas se ven influidas además por producciones artísticas, de imágenes que llegan de la mano de canales comunicacionales que se transforman en fuentes de realidades inabarcables e inagotables y de relaciones con formas de paradojas. Se intenta llevar a la reflexión a aquellos discursos que aspiran a desarrollar sus saberes y sus quehaceres en el campo del arte y tratar, de algún modo, de generar polémicas poniendo en crisis lo dicho y lo no dicho desde los soportes visuales como un desafío permanente del *ser artista*.

El arte interactúa en/dentro los acervos de la vida en sociedad, intima con lo cotidiano, *cotidianamente* el artista ilustra y conjuga con las conductas sociales. Pero, el hacedor visual no debería desatender que, el pertenecer a una cultura visual y no ponerla en crisis, reproduce nada más que y nada menos que un pensamiento *dóxico*. Lo no dicho lo fortalece, la imposición de lo *decible*, de lo que “está ahí” se impone en forma de hegemonía. La crítica, que asume y reúne sentidos, es la manera elegida para reconsiderar estas relaciones friccionales.

* * *

#

#

Hay algo extraño en relación a las cámaras, porque poseen el poder de inventar nuevos mundos. Las cámaras fotográficas generan mundos fijos, plasmados en papeles o filtrados fijamente por un as de luz, pero siempre será la fijación de un instante, o como lo define Cartier Bresson, el instante preciso.

En teoría, la fotografía no es más que un procedimiento para registrar, una técnica para inscribir una imagen estable, ya sea, a través de emulsiones de sales de plata, como a través de cientos de puntos como datos matemáticos en una pantalla, pero siempre generada de igual manera por un rayo de luz.

La fotografía, dice Sontag parafraseando a Valery, puede que registre, muestre o presente, pero que en rigor nunca “describe”; esta reflexión es a razón de la comparación o el temor que surgió en tiempos del debut del daguerrotipo en relación a quienes describen mundos a través del lenguaje. Ahora bien, la descripción, entendida hoy, puede ser a través de una obra pictórica, fotográfica, literaria sin desmedro una de otra, cada una en sí posee una complejidad discursiva y poética que transuntan a ellas mismas en sus decires y descripciones de aquellos imaginarios posibles de construir.

Cuando uno recorre la obra de Mirta Rossetti y sus **Caleidos**, descubre a la fotografía, no ya como una imagen posible de emular al objeto real, no ya como un rastro directo de lo real. Los **Caleidos** no usurpan la realidad, no la pretenden reflejar, no se ponen al servicio del reflejo de la naturaleza en sus estampaciones sobre el papel. Los **Caleidos** se apoderan de una de las fortalezas de la pintura, su tarea más elevada, la de la abstracción.

Rossetti propone a través de su obra que la abstracción se apodere de la naturaleza, como si, naturaleza y abstracción estuviesen fundiéndose en el arte, y como si quien sintetizara tamaña fusión fuese la cámara; otorgando un cierto extrañamiento a la obra.

La obra se desintegra en las pupilas de quien la observa, tratar de recrear los fragmentos defragmentados es operar deliberadamente en construir, definir, o tramar límites compositivos dentro del marco que la contiene. Los **Caleidos** son paisajes abiertos que encarnan vistas múltiples, algunas de las cuales son

#

#

contradictorias, y nos introduce en cierta incertidumbre de nuestro propio contemplar.

Cada paisaje oculta un sustrato que puede ser calmo, adorable, de desastre, sin historias, ni narrativas o las tramas más increíbles de hechos sin relatar.

Cómo opera la representación fotográfica en tiempos de un modernismo tardío?, como poder interrogarnos sobre esta relación y su compromiso con el simulacro?

Sales de plata, mapa de bits.

En 1854 un gran pintor, Delacroix, declaró graciosamente cuanto lamentaba que un invento tan admirable hubiese llegado tan tarde. (Sontag: P.p165). La fotografía es un instrumento de introducción a territorios conocidos pero inexplorados, el fotógrafo (de manera más contundente en la etapa blanco y negro), necesitaba incursionar en óptica, en química, en teoría de la luz, debía procesar y diseñar, a excepción del pulido de las lentes. Lo cual lo obligaba, además, acceder a tales conocimientos explorando territorios y disciplinas vinculados ya, no exactamente a la imagen, razón de ser de esa empresa, su fin último y primero; sino que lo ponía en comunicación con un sin número de artesanos, de artistas, de investigadores, de industriales y también de proveedores de una cantidad de elementos que conformaban el “complejo fotográfico”.

Esta instancia de socialización, de interrelaciones, gestaban individuos que “producían” imágenes a partir de una posición hegemonizada fuertemente desde los aspectos tecnológicos.

En los tiempos de la digitalización y la manipulación de las imágenes (esto último se ha dado desde los tiempos originarios de las producciones de las imágenes), donde los procesos son ya diferentes en el revelado de la imagen fija, el abanico posible de producir visualidades pareciera no tener fin. Los abordajes en los constructos visuales desde múltiples tecnologías ubican al artista en tomas de decisiones para el proceso de su obra, donde este uso tecnológico no debiera ser determinante.

#

#

Si bien siempre ha existido una tradición de fotografía retocadaⁱ, en el tiempo de la digitalización las entendidas como registros “normales” sin “impurezas” entran en el esquema de la práctica “normal” de la fotografía, aquella que, y retomando el primer párrafo son impresiones de instantes de lo real, “dada la dificultad para manipularlas, las fotografías eran cómodamente consideradas informes veraces, generados casualmente sobre las cosas del mundo real” (Mitchel, P.p225).

Pero de igual forma, dirá Bourdieu, la fotografía es cualquier cosa menos un calco de la realidad. Es exactamente lo contrario: ella “des-realiza” aquello mismo que fija; se trata de entender las cadenas de significantes posibles que han de condicionar el proceso de fijar la imagen, quien, que, donde, cuando la obtiene, “es la intención de quien lo ha tomado o de quien lo percibe, más que su situación de analogon de la presencia, lo que mantiene la existencia del objeto fotográfico” (Bourdieu: P.p 316) .

Los **Caleidos** se hacen visibles a través de tránsitos de manipulación, el instante del disparo del obturador da inicio a un recorrido donde el pensar fluye hacia el recorte de ese real que irá a conformar realidades duplicadas, triplicadas, para constituirse en otras realidades. El trabajo en la pantalla del monitor a través de las capas del photoshop y las alteraciones posibles de cada centímetro del fragmento obtenido no es acaso una analogía de la propia teoría de Balzac? ”Su explicación de acuerdo con Nadar, era que todo cuerpo en su estado natural estaba conformado por una sucesión de imágenes espectrales superpuestas en capas infinitas, envueltas en películas infinitesimales” (Sontag: P.p222), claro que aquí Balzac se refiere a su temor ante el daguerrotipo, en el cual, haya sido fingido o real, no nos detendremos. Pero bien podemos hacer un correlato con esta idea del cuerpo conformado por múltiples capas, con las capas infinitesimales de los programas de retoques fotográficos.

Las posibilidades de alteraciones, se iniciaron con el nacimiento de la misma imagen; la fotografía, por su parte, al momento de ser develada y luego fijada sobre soportes rígidos o blandos, sufría de las mutaciones propias frente a

#

#

las reacciones de la luz sobre los componentes que constituían el tiempo de exposición y revelado en el espacio del laboratorio. Nunca una copia fue idéntica a la otra, ni en los procesos de laboratorios manuales blanco y negro, ni en los mecanizados de revelado color, ya lo dijo Benjamin, “el aquí y ahora del original, constituye el concepto de su autenticidad” (OAERT:P.p 36). De todas formas no es en este espacio donde indagaremos sobre el concepto de originalidad de la obra de arte; pero si queremos rescatar, que, así como la fotografía en los tiempos de la modernidad, nunca puso la realidad al alcance de la mano, sino a las imágenes; así como el pintor trabajaba pincelada sobre pincelada para develar aquella imagen mental o latente que inundaba su imaginario; la fotografía digital, a través de las herramientas informáticas, permitió al artista digital transformar, combinar, alterar a través de la superposición de infinitud de capas, de mover, clonar, rotar, reflejar; como también ir, volver, deconstruir lo construido, apropiarse de lo propio para volver a perderlo. Las imágenes digitales, al ser más manejables, cambiantes, mutables, cuestionan “nuestras cuestiones ontológicas entre lo imaginario y lo real” (Mitchel: P.p225).

El hechizo que provoca la cámara no ha dejado libre a ningún artista, la fotografía digital permitió seguir en la intimidad del taller, construyendo, aquello que ha de servirse de los fragmentos de tantos objetos reales como posibles de capturar.

Abstraerse de lo natural

La abstracción ordena la cosa en el contexto habitado dentro de infinitud de marcos y estructuras que ayudan a que la naturaleza no invada.

La naturaleza es, de origen, invasiva, y desmantela aquello que encuentra distraído. De ahí la necesidad humana del orden, la abstracción surge de un temor a la naturaleza y de una desconfianza hacia lo orgánico.

La abstracción es la operación mediante la cual, dirá Worringer, elegimos algo por sobre otro objeto, y este se ubica en el centro de nuestra percepción, atención, observación y aislada de otras cosas con las cuales se encuentra en una

#

#

relación cualquiera. Supone un aislamiento, supone un enmarcar, un recortar, un fragmentar.

El artista persiguió el concepto de abstracción a través de sus pinturas, cómo una elevación hacia el representar mundos posibles. Los saltos hacia la abstracción, son un instante de inflexión importante, un desplazamiento en la construcción del sentido de toda obra, hay un pasar de procesos de mimesis a un pensar desde la recordación misma. La memoria aparece en este último tramo, memoria como efluente de gestos y síntesis, donde esa misma sintaxis permite al interlocutor un recorrido por mundos diversos, sin descubrir un único sentido. (Pasquet: P.p8)

Más que darle la espalda a la naturaleza, ciertos artistas la confrontan con la cámara y trabajan directamente con ella. Rossetti es una de ellas, pero no sólo la confronta; la captura con su cámara, la traslada a su tela iluminada, el fragmento ya obtenido lo vuelve a desfragmentar, la enmarca, la imprime, la expone y nos lleva a contemplar como la “luz” sigue jugando con los movimientos fractales de cada detalle.

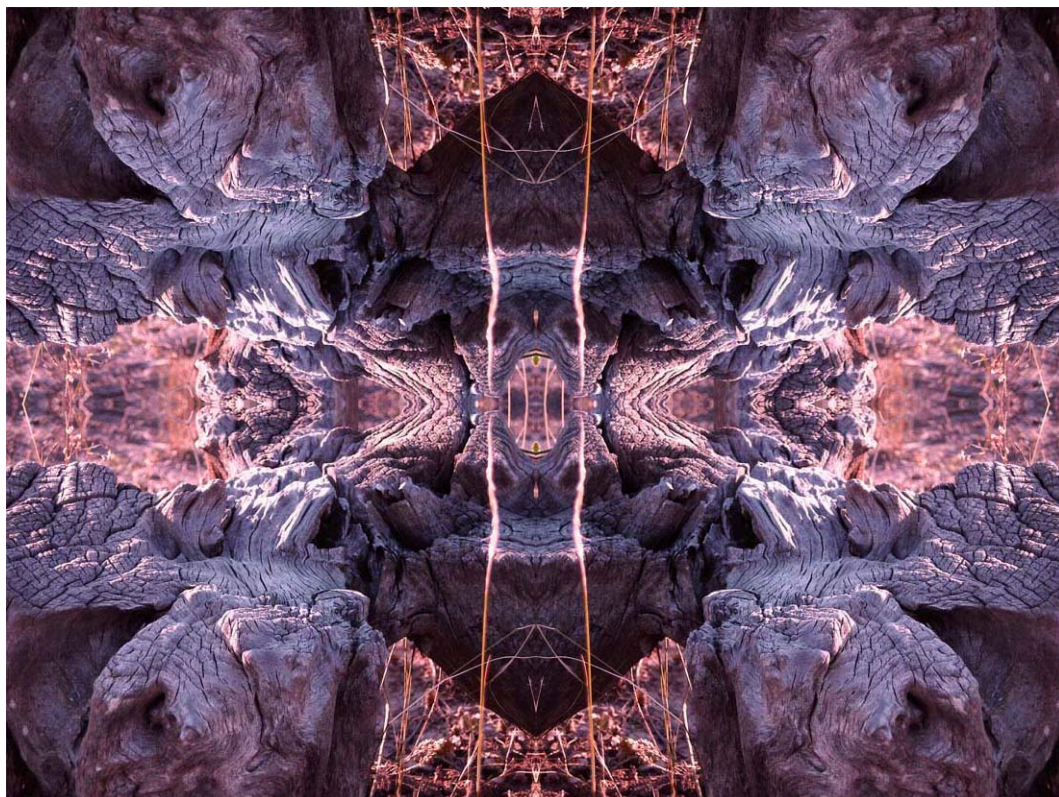
Si como dice Susan Sontag “la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras”, la obra de Rossetti nos imprime el espectáculo de una realidad que va del detalle de la sospecha a la certeza de lo oculto.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

#

#

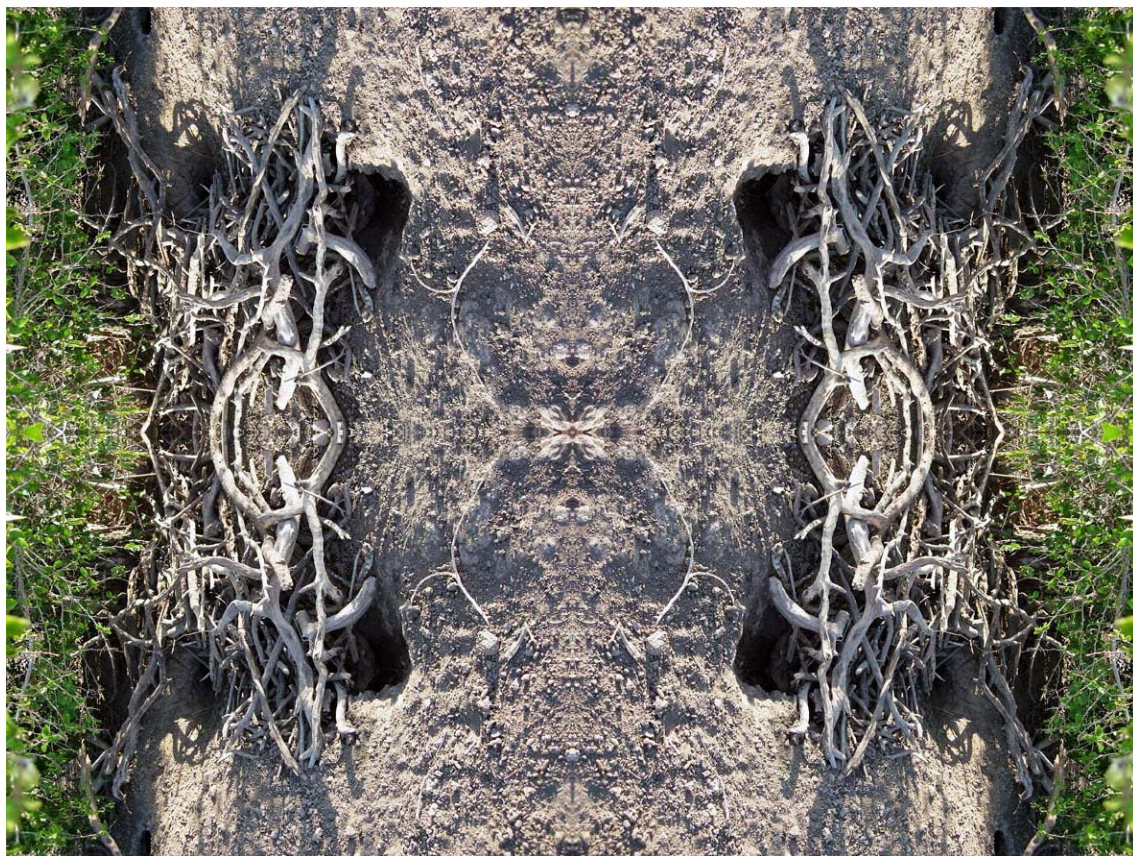


CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

#

#





BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques.** (1992). *La imagen*. Barcelona, España. Ediciones Paidós
- Barthes, Roland.** (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona, Edición Paidós.
- Basualdo, Carlos** (Editor). (2004) *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en La colección Jumex*. Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre** (compilador). (1989). *La fotografía: un arte intermedio*. México. Ed. Nueva imagen.
- Gautier Guy.** (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid. España. Ediciones Cátedra
- Oliveras, Elena** (2004) *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires. Emecé

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

#

#

Editores

Sontag, Susan. (2006) *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires. Alfaguara.

#

#####

NOTAS

ⁱ Claro que la fotografía moderna hoy es alterada con tanta frecuencia y facilidad, que ya no se la puede considerar un registro fiel o fáctico de la realidad. Incluso la fotografía de guerra -alguna vez considerada “objetivamente” verdadera-, ahora se duda, debido al uso generalizado de cámaras digitales, cuyas imágenes pueden ser fácilmente alteradas.

Las publicaciones e investigaciones sobre la veracidad de las imágenes fotográficas desde hace unos años, dan cuenta de esto. Desde los fotomontajes dadaístas de Heartfield (ironizando al fascismo), las experimentaciones de Moholy-Nagy (dentro de la Bauhaus), las de Man Ray (en el surrealismo); el proceso fotográfico ha sido siempre una herramienta de manipulación de las imágenes.

Los poderes políticos y económicos gestaron sus “verdades” desde esta manipulación, las fotografías alteradas del período stalinista en Rusia, la famosa fotografía del desembarco en Normandía, la dudosa imagen del hombre en la luna, se suman a un sinnúmero de ejemplificaciones y demuestran con esto nuestra “sumisión a las imágenes”.

PORTUGUÉS BRASILEÑO: MATRICES ÉTNICO-CULTURALES EN LDS

María Inés Amable

mariaines_amable@yahoo.com.ar

Cristina Silvia Pastori

crispadie@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación: El libro didáctico como material para la enseñanza de portugués LE - Perspectivas políticas: industria editorial y trabajo simbólico.

Directora: Mgter. Liliana Daviña.

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Libro didáctico – brasilidad – matrices culturales – portugués lengua extranjera

Resumen

El discurso de la *brasilidad*, ligado a cuestiones de identidad, cultura, historia y representaciones semióticas, construye un nuevo lugar para la lengua brasileña. Estas formas identitarias cobran sentido simbólico, o sea, significan pertenencia nacional que va más allá de la espacialidad territorial.

Entraremos en este discurso de la *brasilidad*, materializado en los libros didácticos (LDs) de portugués lengua extranjera (PLE), relacionando el funcionamiento discursivo con los procesos de constitución de sentidos allí inscriptos, producto de las condiciones propias de la historia brasileña.

Si hay condiciones históricas para hablar del PB (o lengua brasileña), ¿aparece esa expresión en los LDs de PLE o solamente está ligada a fenómenos lingüísticos específicos?

* * *

*Foi desindianizando o índio,
desafricanizando o negro,
deseuropeizando o europeu e fundindo
heranças que nos fizemos. Somos, em
consequência, um povo síntese, mestiço
na carne e na alma [...] (RIBEIRO,
Darcy. 1995: 13)*

Al decir de Ribeiro, Brasil es un pueblo nuevo que surge como una etnia nacional, diferenciada culturalmente de sus matrices formadoras. Un pueblo que se enfrenta y se funde, haciendo surgir un “nuevo modelo de estructuración societaria”, fuertemente mestiza.

En el marco de nuestro proyecto de investigación, entramos en el discurso de la brasilidad, materializado en los libros didácticos (LDs) de portugués lengua extranjera (PLE) para comprender como se instaura una forma de representación de lo real y se construyen formas de significación social que legitiman determinadas prácticas discursivas. Intentamos establecer relaciones entre el funcionamiento discursivo y los procesos de constitución de sentidos allí inscriptos, producto de las condiciones propias de la historia brasileña. Los fenómenos lingüístico-discursivos nos permitirán reconocer, en algún aspecto, los trazos de memoria de otras lenguas – presentes o silenciados – en el portugués brasileño, considerados a partir de sus aspectos simbólicos e históricos.

El saber lingüístico en Brasil se fue consolidando a partir de interacciones e intercambios constantes entre los usuarios de las lenguas originarias, portuguesa, africanas, de inmigrantes - japoneses, alemanes, italianos, entre otros - y de la frontera. En la sedimentación de este saber es posible percibir las relaciones de poder para imponer una lengua única idealizada que excluyera las diferencias lingüísticas.

Si apelamos a la memoria discursiva, el proceso de formación del pueblo brasileño fue marcado constantemente por situaciones de conflictos desde la llegada de los portugueses en el siglo XVI. Es preciso, entonces, como expresa Chauí (1984:17) la “[...] desconstrução da memória, desvendando não só o modo

como o vencedor produziu a representação de sua vitória, mas, sobretudo, como a própria prática dos vencidos participou desta construção”.

El contacto entre los europeos y los pueblos originarios se produjo en una esfera multilingüe ya que estas tierras se encontraban pobladas por un gran número de tribus indígenas - en su mayoría del tronco tupí-guaraní - quienes participaron de la formación del pueblo brasileño y de la constitución de su lengua.

En el período comprendido entre 1502 y 1860, aproximadamente 4 millones de africanos - oriundos de variadas culturas y poseedores de diferentes hábitos y lenguas - fueron traídos a Brasil como esclavos para el trabajo rural o de minería. Estas nuevas formas lingüísticas provenientes de África, modifican y dan otra expresión a la lengua portuguesa. Así, la brasilidad se encuentra también impregnada de la cosmovisión africana, que rediseña y redefine la identidad nacional.

Con la llegada de los portugueses a Brasil, la lengua portuguesa instituye un movimiento de memoria con deslizamientos lingüísticos y transferencias que originan otra forma de discursividad: la brasileña, con efectos de sentidos diferentes que, paulatinamente conforman la memoria local. Esta memoria, que es heterogénea, se constituye por la confluencia del portugués, del indio, del africano y de los inmigrantes, matrices étnico-culturales, origen de la brasilidad.

Nos referimos a la memoria como al proceso simbólico de “filiación” en el que nos significamos y construimos un imaginario social que permite sentirnos parte de un país y de una formación social determinada. Porque como dice Orlandi (2003: 15) “dar sentido es construir límites, es desarrollar dominios, es descubrir *sitios de significancia* [...]”.

En el proceso de historización de la lengua brasileña, gradualmente se consolidan las diferencias con la portuguesa, tanto en su materialidad como en los procesos discursivos. De este modo, son otros los discursos que escenifican esta historia en “otro” teatro, produciendo desplazamiento de sentidos y una nueva

situación enunciativa. “En Brasil, el propio portugués, lengua nacional, adquiere otras formas que van constituyendo una lengua brasileña” (ORLANDI: 2001).

Para ilustrar el presente trabajo seleccionamos, de nuestro corpus inicial, dos de los LDs de enseñanza de PLE de mayor circulación y uso en las instituciones educativas de Argentina:

- a- *Bem-Vindo. A língua portuguesa no mundo da comunicação.* (1999) – Maria Harumi Otuki de Ponce et alli – SP. Ed. SBS (Special Book Services).
- b- *Avenida Brasil 1. Curso Básico de Português para estrangeiros.* (1991) – Emma Eberlein O.F. Lima et alli – SP. E.P.U (Editora Pedagógica e Universitária LTDA).

Según las autoras, los interlocutores destinatarios de los LDs mencionados son jóvenes y adultos de nivel básico. El primero con una visión orientada al mundo del trabajo, mientras que el segundo marca un itinerario turístico para el extranjero que visita Brasil.

Nos proponemos deconstruir la idea de transparencia del lenguaje y de completud de sentidos del LD, considerándolo como lugar de conflicto y producción de efectos de sentido que se constituyen en la relación con la historia y la ideología.

Antes de comenzar con el análisis de los discursos seleccionados, consideramos pertinente citar algunos conceptos sobre el LD. De acuerdo con Apple (1995), “El libro didáctico es un producto cultural y como tal debe ser entendido como resultado complejo de las relaciones humanas, pudiendo expresar la materialización entre grupos.” Y agrega Oliveira (1984) que los libros didácticos pueden ser “importantes conformadores de preconceptos, ideologías y modos de aprehensión de lo social”.

Partiendo del presupuesto de que “cualquier expresión lingüística de los ‘hechos’ selecciona algunos aspectos de la realidad, y todas las selecciones son ideológicas” (STUBBS, 2007: 372. Apud: Saboia Carvalho), pretendemos mostrar

como son presentadas las matrices étnico-culturales y los trazos de memoria de esas lenguas, para los extranjeros que aprenden el portugués brasileño.

BEM-VINDO. Unidade 6, p. 59.

“O índio Poti”

UNIDADE 6



Preste atenção aos tempos dos verbos, ordene as frases abaixo e numere-as:

O ÍNDIO POTI

- () Seu pai sempre lhe dizia: nunca fale com os homens brancos e nunca se aproxime da cidade grande.
- () O índio Poti mora na floresta perto da grande cidade. Nasceu e cresceu na floresta e nunca saiu de lá. Sempre ouvia coisas horríveis sobre os homens brancos.
- () Poti quer que os índios e os homens brancos sejam amigos. Embora Poti não conheça nenhum homem branco, sente que eles não podem ser tão ruins quanto lhe dizem.
- () Quando criança, Poti gostava de ver, de longe, a grande cidade. Seu pai lhe explicava sobre o perigo de se aproximar do homem branco.
- () Mas hoje Poti já é adulto e faz planos para o futuro. Sonha em ir para a cidade grande e lá fazer amigos. Quem sabe até trabalhar com eles?
- () Quando isso acontecer, Poti será, provavelmente, o índio mais feliz da floresta.
- () Se pudesse viver entre eles, poderia demonstrar que é possível uma convivência amistosa.



Agora ouça a fita e verifique a ordem correta.

Esta leyenda narra la historia del indio Poti¹ presentado como un sujeto no contemporáneo, aislado de la “civilización blanca”: “*O índio Poti mora na floresta perto da grande cidade. Nasceu e cresceu na floresta e nunca saiu de lá. Sempre ouvia coisas horríveis sobre os homens brancos [...]*”; le teme al “hombre blanco” pero al mismo tiempo desea relacionarse con él: “*Seu pai sempre lhe dizia: nunca fale com os homens brancos e nunca se aproxime da cidade grande*”, “*[...] lhe explicava sobre o perigo de se aproximar do homem branco*”, “*Poti quer que os índios e os homens brancos sejam amigos*”. La posibilidad de

ser incluido en la sociedad contemporánea se construye en la narración como un proceso fácil e inmediato, que borra los conflictos resultantes de ese encuentro. El indio, como entidad genérica, es presentado siempre en relación al portugués y su cultura analizada en contraste con la del colonizador. Las dificultades de aceptación, de integración y de inclusión son silenciadas: “*Se pudesse viver entre eles, poderia demonstrar que é possível uma convivência amistosa*”, cuando en realidad, en las palabras de Paoli (1986:26-27), se debería recuperar esa memoria y el sentido del derecho al pasado como dimensión de la ciudadanía.

BEM-VINDO. Unidade 9, p. 90.
“*Do descobrimento à independência*”



Do Descobrimento à Independência

Pedro Álvares Cabral chegou à Bahia de Todos os Santos em 1500, porém muitos anos antes Portugal já havia assegurado direitos sobre essas terras através do Tratado de Tordesilhas (1494) assinado entre Espanha e Portugal.

Os colonizadores impuseram seu domínio sobre as populações indígenas e comercializaram o pau-brasil, madeira utilizada para tingimento nas fábricas têxteis européias. O perigo dos franceses se apoderarem do Brasil precipitou sua colonização definitiva. A exploração do pau-brasil foi substituída pela do açúcar, usando-se inicialmente mão de obra indígena. A grande sensibilidade dos indígenas às enfermidades transmitidas pelos europeus incentivou a decisão portuguesa de usar mão-de-obra africana nos trabalhos agrícolas da colônia.

Calcula-se que entre 1532 e 1585, aproximadamente 3,5 milhões de escravos foram trazidos ao Brasil. Milhares deles, desafiando o sistema colonial, fugiram das plantações da costa para as selvas congregando-se com indígenas e mestiços formando povoados chamados 'quilombos' ou 'mucambos'. No nordeste brasileiro ficaram famosos os quilombos de Palmares (1630-1695) e a figura

de Zumbi, líder da luta contra as expedições militares coloniais. Até hoje comemora-se o dia 20 de novembro, dia da morte, em combate, de Zumbi, como o Dia da Consciência Negra.

A utilização de escravos africanos não parou a dominação sobre as populações indígenas já que os portugueses que não podiam comprar escravos promoviam as incursões 'bandeirantes' a territórios espanhóis, especialmente às missões jesuítas de Guaíra, onde os índios guaranis já estavam relativamente imunizados às doenças e acostumados com as formas de trabalho agrícola coletivo. As devastações humanas foram tão grandes que as missões foram obrigadas a mudar-se cada vez mais para o sul, até o atual Estado do Rio Grande do Sul.

A incorporação de Portugal ao Reino Espanhol em 1580, teve consequências importantes para o Brasil. De um lado, as fronteiras impostas pelo Tratado de Tordesilhas desapareceram, facilitando assim a penetração cada vez maior dos bandeirantes, e por outro lado, com os Países Baixos passando também à coroa espanhola, os holandeses se estabeleceram em Pernambuco entre 1630 e 1654.

A crise do açúcar obrigou a busca

de meios substitutivos. Em 1696 os bandeirantes encontraram os primeiros filões de ouro no hoje Estado de Minas Gerais e no século XVIII alcançou-se o maior índice de produtividade do metal. O ciclo do açúcar foi assim substituído pelo do ouro. De certa maneira, a expansão da economia exportadora beneficiou a classe dominante local que cada vez mais manifestava seu desejo de prescindir da mediação de Portugal em seu comércio com a Europa. No fim do século XVIII surgiram os primeiros movimentos em favor da independência e o maior símbolo de liberdade dos brasileiros, Tiradentes, executado em 1792 devido a seu destaque na Conjuração Mineira.

A invasão da Península Ibérica por Napoleão, em 1808, determinou a decisão do rei de Portugal de mudar a corte para o Brasil colocando assim o país numa situação de quase independência. Assim, o Brasil passava a comercializar diretamente com seu maior cliente, a Grã Bretanha. Com a volta do rei à metrópole em 1821, a burguesia comercial brasileira declarou a independência do país em 7 de setembro de 1822, com o príncipe regente, D. Pedro I, passando a ser Imperador.

Fonte: Guías del Mundo 1998



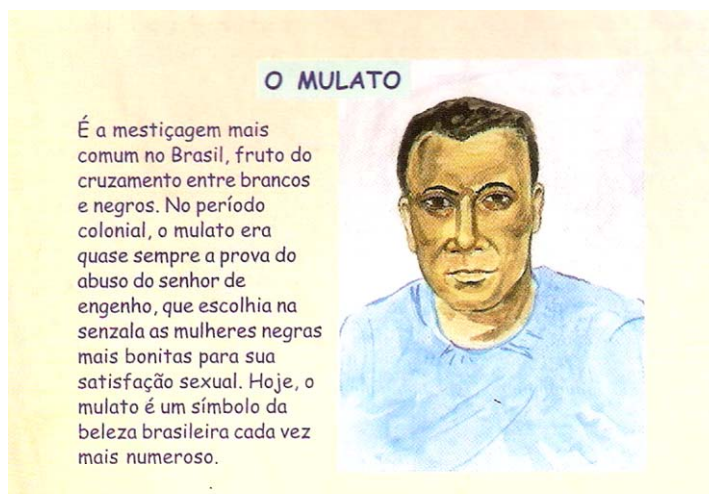
Fuente: *Guías del Mundo*, 1998.

En este texto el negro es visto como reflejo de la sociedad brasileña en el período colonialista; pasa a formar parte de la historia del país: [...] *mão-de-obra africana nos trabalhos agrícolas da colônia* que, [...] *desafiando o sistema colonial, fugiram das plantações da costa para as selvas, congregando-se com indígenas e mestiços em povoados chamados 'quilombos' ou 'mucambos'*. Se muestran aquí movimientos de resistencia organizados por los negros contra el proceso de explotación. La voz de Zumbi en "o quilombo de Palmares" adquiere

fuerza al ser concebido como “*líder na luta contra as expedições militares*” lo que justifica el “Dia da Consciência Negra”, instituido el 20 de noviembre como el día “*da morte, em combate, de Zumbi*”.

Abordar al negro como agente activo que se rebela contra la esclavitud contribuye para “transformar el mito de la pasividad del negro y establecer la resistencia y el activismo de los esclavos como la verdad histórica” (SOUZA, 1993). Sin embargo, esas dos posiciones se materializan en el LD al observar que el tratamiento dado a la revuelta y a su líder, circula bajo la forma de leyenda.

BEM-VINDO. Unidade 18, p. 172. “O mulato”



Este texto está incluido en el ítem “Gente e cultura brasileira”, bajo el título *Quem somos, afinal?* Se retratan aquí lo que las autoras denominan “personajes típicos del pueblo brasileño”: *o mulato, o pantaneiro, o seringueiro, o mestiço oriental, o caiçara (morador del litoral), o jangadeiro*.

La presencia del negro en la sociedad brasileña se da también a través de la figura del mulato, entendido en este discurso como “*mestiçagem mais comum*”

no Brasil, fruto do cruzamento entre brancos e africanos” y, “prova do abuso do senhor de engenho, que escolhia na senzala as mulheres negras mais bonitas para sua satisfação sexual”. Aparece, entonces, como un sujeto marcado por su origen, fruto de la relación entre el blanco rico y la negra esclava.

Podemos leer más adelante: *Hoje, o mulato é um símbolo da beleza brasileira.* Se retoma el discurso histórico del mestizaje, uno de los discursos fundadores del Brasil², que focaliza la mezcla racial y el surgimiento de una raza mestiza como símbolo de la identidad brasileña, entendida esta como constructo del imaginario, desencadenado por los simbolismos circulantes en las prácticas cotidianas.

El embate que caracteriza este proceso de mestizaje y que sitúa los sujetos en el límite entre ser europeo, indio o negro y, al mismo tiempo ninguno de ellos, es mostrado a partir de una perspectiva en que los conflictos son silenciados (RIBEIRO, 1995).

AVENIDA BRASIL 1. Lição 12, p. 127. “Influências na cultura brasileira”

Influências na cultura brasileira C1

Relacione as palavras com as fotos.

língua culinária religião dia-a-dia música raça

Influências africanas



①

candomblé
axé
cafuné xingar

④

Influências indígenas



①

mandioca
Iguaçu Tatu

④



②



⑤



③



⑥



②



③



⑤

En esta página, en la que predominan las imágenes, aparecen el indio y el negro como grupos que “influenciaron” a la cultura brasileña en los siguientes campos: lengua, culinaria, religión, música, cotidianidad y raza.

Al mencionar las influencias indígenas, el indio es mostrado como aquel que se adentra en una cultura ya existente y no como habitante nativo de la tierra llamada “Brasil”. De este modo, se invierte el rumbo de la historia, se silencian sus costumbres y su cultura, así como su trayectoria de muerte, sufrimiento y resistencia a la colonización europea.

La esclavitud y el trabajo, motivo por el cual el africano fue llevado al Brasil, son también silenciados indicando el compromiso ideológico de una determinada versión de la historia.

AVENIDA BRASIL 1. Lição 6, p. 50. “O dia-a-dia de duas brasileiras”

Lição 6

A1 O dia-a-dia de duas brasileiras



Dona Cecília,
38 anos,
professora
e dona de
casa,
4 filhos.

“ Sou professora, e mãe de 4 filhos. Três vezes por semana, dou aulas numa escola particular. Como nossa casa é grande e dá muito trabalho, tenho uma empregada e uma faxineira. As crianças almoçam em casa. Durante a semana, à tarde, elas têm aulas de inglês, de piano, de judô e de ballet. Eu as levo para lá e para cá o tempo todo. E depois, vou buscá-las. É terrível, mas o que posso fazer? À noite, geralmente ficamos em casa, mas, de vez em quando, às 6.^{as}-feiras, meu marido e eu saímos. Às vezes, quando o tempo está bom, vamos à praia no fim de semana. Temos uma casa lá. ”



Dona Conceição,
43 anos,
empregada
doméstica,
4 filhos
adolescentes.

“ Moro no subúrbio, longe do meu emprego. Levanto muito cedo, dou café para minha família e vou trabalhar. Tomo dois ônibus. Chego às 8 horas na casa da minha patroa. Limpo a casa, lavo e passo roupa, faço o almoço e arrumo a cozinha. Às 4 horas, vou para casa. Mais dois ônibus! Em casa eu tenho muito serviço, mas o que posso fazer? Meus filhos, graças a Deus, já estão trabalhando: dois na fábrica, os outros, num supermercado. O Zeca vai à escola à noite. Ele diz que gosta de estudar. ”

Esta es una lectura en la que aparecen dos personajes: *Dona Cecília* e *Dona Conceição* quienes cuentan sus actividades cotidianas. El relato está precedido por la foto de cada una.

La presencia del negro se da a través de “*Dona Conceição*”, empleada doméstica que vive en los suburbios y que dice: [...] *Tomo dois ônibus. Chego às 8 horas na casa da minha patroa. Limpo a casa, lavo e passo roupa, faço o almoço e arrumo a cozinha. Às 4 horas vou para casa. Mais dois ônibus!*

Los efectos de sentido producidos en este enunciado sitúan al negro en una posición de inferioridad en relación al blanco: “*Dona Cecília é professora e dona de casa*” y “*Dona Conceição é empregada doméstica*”; esta última no tiene posibilidades de movilidad social ni forma de modificar su destino tal como podemos apreciar a través de la pregunta que se formula: [...] *Mas o que posso fazer?*

Al hablar del negro homogeneizando la diversidad de los africanos traídos como esclavos, percibimos una concepción de historia del Brasil como una historia de razas y no de hombres injustamente marginalizados; esto implicaría naturalizar elementos que “generan un determinismo en el que las acciones humanas son vistas como mero reflejo de características innatas.” (NAJJAR: 349)

A modo de conclusión

Las bases de la versión histórica contada en estos LDs toman como referencia al pueblo portugués y su lengua, muestra de las relaciones de poder que atraviesan la sociedad y que autorizan y legitiman esos discursos. Como consecuencia, cristalizan sentidos y estabilizan textos que marginalizan a los indios presentándolos como un pueblo externo, que se introduce en tierras brasileñas, influenciando el habla y las costumbres. Además, el indio es visto como una entidad genérica y monolítica y, a partir de un discurso de influencia colonialista, su imagen se circunscribe a un pasado exótico que remite a las leyendas. Presentar esta imagen impide que sus culturas sean vistas como elementos vivos en la conformación de la brasilidad.

La exclusión de los indios en nuestra sociedad se actualiza en todos los momentos en que se le atribuye el mismo lugar que ocupaba hace 500 años, en consecuencia no puede ocupar el lugar de ciudadano brasileño y, con su ciudadanía silenciada, es posible negarle el acceso a los derechos de cualquier ciudadano brasileño. (FURLÁN: 217)

Los LDs, al colocar al negro en una posición de esclavo o como perteneciente a una clase social inferior, reactualizan la herencia cultural esclavista. El negro es asociado a su lugar del pasado por lo que no participa del desarrollo histórico y no posee movilidad social con lo cual se corrobora el imaginario de que ese es su lugar en la sociedad brasileña.

Los lugares ocupados por el africano y por el indio son silenciados lo que indica una “declinación política de la significación” (ORLANDI, 1992: 55), “que elimina los sentidos no deseados y evita presentar al extranjero un país de tradición esclavista cuyas raíces están en el pueblo indígena” (FURLÁN, 2007).

BIBLIOGRAFÍA

Carvalho, José R. (2008). “A construção da identidade de uma nação por meio da língua escrita e falada”. *Revista FORUM Identidades*. Ano 2, Volume 4- p. 83-90. Jul-dez. UFS.

Celada, Ma. Teresa. (2002). *Sobre certas formas de se dizer brasileiro*. An. 2. Congr. Bras. Hispanistas. Oct. 2002. USP.

Coracini, Ma. José (org.) (1999). *Interpretação, Autoria e Legitimação do Livro Didático*. São Paulo. Pontes.

Chauí, Marilena. (1987). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense.

Di Renzo, Ana Maria. (2005). *A constituição do Estado Brasileiro e a Imposição do Português como Língua Nacional: uma história em Mato Grosso*. Tese de doutorado. UNICAMP.

Furlán, Cássia C. (2008). "Povos do Brasil: quem são eles nos livros didáticos de português como língua estrangeira?". *Anais do SETA*. SP. Volume 2. 213 a 218.

_____ (2007). "As formações imaginárias sobre o Brasil e o brasileiro no material didático de português como língua estrangeira". *Anais do SETA*. Número 1. 159-164

Guimarães, Eduardo. (2005). "A língua portuguesa no Brasil". *Ciência e Cultura / Línguas do Brasil/Artigos*. Vol. 57. Abril/jun.

Gomes Leal, Denise. (2006). *Português para estrangeiros e os materiais didáticos: um olhar discursivo*. Tese de doutorado. Instituto de Letras. UFRJ.

Gonçalves, Moisés A. (s/d). *Repertório de lutas e utopias*. PUC. MG.

Najjar, Jorge. (2005). "O indígena e a construção da ideia de Brasil: reflexões sobre patrimônio, identidade e cidadania". *Revista "Habitus"*. Goiânia, v. 3, n. 2, p. 347-360, jul/dez.

Orlandi, Eni. (2009). "Reflexões sobre a história da 'língua brasileira'". *Jornal da UNICAMP*. Campinas. 17 a 23 de agosto. P.3.

_____ (2005). "A língua brasileira". *Ciência e Cultura / Línguas do Brasil/Artigos*. Vol. 57. Abril/jun. Pp. 29-30.

_____ (org.). (2003). *Discurso fundador. A formação de um país e a construção da identidade nacional*. 3º Edição. SP. Pontes.

Payer, M. Onice. (1999). *Entre a língua nacional e a língua materna*. Tese de Doutorado. UNICAMP.

Piva de Carvalho, André. (2008). "Construção identitária: projeção simbólica". *IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 28 a 30 de maio. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador.

Ribeiro, Darcy. (1995). *O Brasil como problema*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Saboia Carvalho de, Orlene (s/d). *Aspectos da identidade brasileira em livros didáticos de português para estrangeiros: um estudo lexical*. Universidade de Brasília.

Tilio, Rogério. (2008). “O papel do livro didático no ensino de língua estrangeira”. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. ISSN-1678—3182. UFF/ UNIGRANRIO. Volume VII, Número XXVI, 117-144.

NOTAS

¹ El indio Poti – nombre que significa “camarão” – es un personaje de la novela “Iracema” (1865) de José de Alencar. Se destaca por su coraje y valentía; se relaciona con el colonizador portugués Martín Soares Moreno a quien considera su amigo y hermano.

² Según Orlandi (2003: 7), [...] en relación a la historia de un país, los discursos fundadores son discursos que funcionan como referencia básica en el imaginario constitutivo de ese país. “Aqueles que vão nos inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro de uma história de um conhecido [...]”

APROXIMACIONES AL TEATRO DE TÍTERES

DE JUAN ENRIQUE ACUÑA

Ana Eugenia Kushidonchi

ae KPUPE@hotmail.com

Carina Mabel Pereira

cmpereira_187@hotmail.com

Proyecto de Investigación: *La memoria literaria en la provincia de Misiones*

Directora: Mercedes García Saraví

FHyCS – Universidad Nacional de Misiones

Palabras clave

Juan Enrique Acuña - Teatro de títeres - versión grabada - manuscritos - campo cultural.

Resumen

Juan Enrique Acuña integra el triángulo fundacional de la poesía de Misiones. Sobresale también su extensa producción en el teatro de títeres, apuntalada por una importante contribución a los aspectos históricos, teóricos y técnicos de ese arte. Este quehacer lo posiciona en un rol activo como pensador e investigador en los campos intelectuales en los cuales actuó, principalmente, en La Plata, Posadas y en Costa Rica.

Enmarcadas en el proyecto *La memoria literaria en la provincia de Misiones* que se ha propuesto recopilar, conservar y analizar los dossiers manuscritos de los autores, hemos podido trabajar un conjunto de cintas de carrete abierto con registros de versiones de algunas de sus puestas para títeres. El soporte auditivo requiere una disposición de lectura diversa de la que incita el manuscrito.

Intentaremos dar cuenta de las transformaciones genéticas por las que atraviesa el texto dramático hasta su concreción en texto espectacular-auditivo y

ponerlas en diálogo con las versiones escritas (publicadas). Conscientes de que cada uno de estos soportes es transversal y parcial respecto del acto dramático, eminentemente preformativo, trataremos de dilucidar los sentidos de estos textos.

Será posible, en trama con las demás piezas del archivo Acuña, reinterpretar las implicaciones éticas y estéticas del proyecto intelectual acuñaño.

* * *

En el marco del proyecto de investigación *La memoria literaria en la provincia de Misiones* que se propone recopilar, conservar, organizar y analizar - en clave genética- los dossiers manuscritos de autores misioneros, hemos trabajado un conjunto de doce cintas magnéticas de bobina abierta pertenecientes al archivo del escritor Juan Enrique Acuña. Las mismas contienen grabaciones de obras de títeres que evidencian distintas etapas de revisión y que, dado el tipo de soporte, requieren una disposición de lectura diversa de la que incita el manuscrito.

La puesta en diálogo de las obras en sus versiones orales entre sí o con sus versiones escritas, permite visualizar las transformaciones genéticas por las que atraviesa el texto dramático hasta su concreción en texto espectacular-auditivo. Conscientes de que cada variante de una obra es transversal y parcial respecto del acto dramático, eminentemente performativo, trataremos de dilucidar los sentidos de estos textos.

De las doce cintas, seleccionamos cuatro para trabajar. La primera de ellas es *Cohete a Marte* la que se compara con la pieza publicada en el único libro de Acuña que contiene obras de títeres¹. La segunda cinta es *Uvieta* la que se coteja con un tapuscrito. Y las dos últimas corresponden al acto 1 de *Una carta perdida* donde se confronta un ensayo con la puesta definitiva.

El trabajo con estas obras pone en escena la visión de Acuña respecto del arte titiritero. Es pertinente señalar el giro que realiza el autor, quien ingresa al

ámbito literario con poesía vanguardista de temática local, para luego dedicarse a la narrativa y desde allí, desplegar su actuación hacia el teatro de títeres.

Acuña inaugura su labor en el arte de las marionetas con la fundación del teatrillo “Los títeres del Verdegay” en 1944 y continúa desarrollándola con la creación de “Titiritaina” en 1955 y la organización del Departamento de títeres en el teatro IFT de Buenos Aires en 1961. Su perfeccionamiento se logra con el nacimiento del Moderno Teatro de Muñecos, primero en Buenos Aires y luego, en Costa Rica; además de la obtención de una Cátedra de títeres, única en el mundo, en la Universidad Nacional de Costa Rica. Su contribución concluye con la edición póstuma de su libro *Aproximaciones al arte de los títeres*².

Al investigar, enseñar, publicar y paralelamente presentar espectáculos, Acuña realiza un valioso aporte a los aspectos históricos, teóricos y técnicos del arte titiritero, articulando constantemente teoría y práctica.

Su quehacer como productor y director escénico se extiende a nivel nacional -principalmente, en Posadas, Resistencia, Buenos Aires y La Plata - y a nivel internacional – en Checoslovaquia y Costa Rica-. Se posiciona así como autor e intelectual dentro del campo que define y desarrolla las bases de su experticia titiritera.

Transformaciones genéticas

Toda representación dramática supone, además de la presencia de un auditorio, la interacción entre sus dimensiones auditiva y visual. Al registrar la producción teatral en un formato de audio se suprime el ángulo visual. Con esto se advierte cómo el uso de la tecnología incide en la creación artística, tanto para facilitar el trabajo autoral como para suscitar la pérdida de su *aura*³. Esta atmósfera estética envuelve a la obra y al receptor y constituye una experiencia única e irrepetible que la crítica genética intenta, de algún modo, recuperar.

En consecuencia, el proceso de investigación sobre las grabaciones busca recomponer (en parte) ese aspecto perdido de la puesta en escena. Lo auditivo, integrado por los diálogos, la música, los ruidos y los efectos de sonido ayuda a

reconstruir esta dimensión y contrastarla con textos escritos y con otras grabaciones y admite la visualización de diferencias genéticas. El autor aparece - entonces- actuando, en movimiento, comprometido con el proceso creador de la obra.

Cabe aclarar que para acceder al contenido de las cintas fue necesario realizar un trabajo de cambio de soporte (cinta de audio a CD). Y si bien todo proceso de transcodificación involucra cuestiones culturales, éticas, ideológicas (relacionadas -por ejemplo- con la fidelidad del material desgrabado y con los intereses que persiguen tanto los técnicos como los investigadores, así como el propio autor al resguardar su obra) el problema fundamental fue más bien de tipo técnico-instrumental, puesto que el principal inconveniente correspondió a la búsqueda, hallazgo y posterior utilización de un aparato que permitiera la audición, desgrabación y posterior trasposición en CD.

Cohete a Marte

Cohete a Marte integra junto a *Una mano para Chepito*, el espectáculo para niños *Dos en Uno*, estrenado en 1980. Contamos con una versión oral de 25' 34'' de duración y una versión escrita, publicada en *Teatro de Títeres*, del año 1960.

Se trata de una obra de ciencia ficción que relata un viaje realizado por Perurimá y su perro Crispín a Marte. El planeta rojo, gobernado por un despótico Gran Guerrero, es visitado por los personajes gracias a un cohete creado por el Sabio Astronauta. Allí conocen a un marciano avasallado a quien liberan, al igual que a su planeta, luego de vencer al Gran Guerrero.

En esta obra Acuña retoma la figura de Perurimá, personaje frecuente en su repertorio y cuyo nombre alude al legendario Pedro de Urdemalas⁴, modelo de pícaro tomado de una larga tradición popular, que aparece en las comedias cervantinas y se reconfigura en el acervo cultural latinoamericano.

Al contrastar las versiones de *Cohete a Marte* notamos algunas diferencias argumentales.

En el primer cuadro de la versión impresa, entre el final de la escena I, en la que se presenta el secuestro de Crispín y la siguiente, en la que se identifica al secuestrador, se insta al público a que participe activamente, ayudando a los personajes a descubrir la identidad del secuestrador del perro. En la versión oral esto se resuelve haciendo que el personaje del Sabio vea el rapto sin poder impedirlo.

Además, en el primer cuadro, la escena III se reemplaza íntegramente, aunque se mantiene la idea de representar una comunicación entre la base terrestre y Marte. En la versión impresa la comunicación se realiza por radio entre el Sabio y Perurimá, y se incluye la participación del público. Mientras que en la versión oral el enlace se efectúa por teléfono con la intermediación de una operadora; asimismo se incorpora una “lectura de datos” de los instrumentos de navegación del cohete.

En el segundo cuadro escena VII de la versión escrita, se entabla un breve diálogo conclusivo entre el Marciano y Perurimá, que en la interpretación oral se suprime y la obra termina con los ladridos de Crispín.

Amerita señalarse la función de las didascalias. Éstas contemplan elementos como ubicación, entonación, ritmo, inflexiones, silencios y expresiones de carácter fático, cuya adaptación puede apreciarse a partir de la escucha de la cinta.

Las diferencias mencionadas guardan relación con el traslado del texto o idea dramática al escenario, lo que Acuña denomina interpretación, y que sufre una transformación cualitativa en la letra, para convertirse en elemento estructural del espectáculo. Por ello, se realizan algunos arreglos para ajustarla al escenario, a los intérpretes y al público al que está destinada.

Uvieta

Cotejamos la versión oral, de 37’56’’ de duración, del año 1976 con un tapuscrito recientemente recibido de los herederos de Acuña. Éste se presenta en papel multicopia, con 19 hojas sin carátula y está estructurado en 22 partes.

Cada hoja está seguida por una de 80 gramos en la que aparecen con lápiz las indicaciones de montaje.

Esta obra es una adaptación colectiva del cuento homónimo de la escritora costarricense Carmen Lyra. Junto con la obra *Pathelin*⁵ integra el espectáculo *Entre pícaros anda el juego* de 1976.

La trama representa una “entrega de dones” por parte de Dios, la Virgen y San Pedro, a Uvieta, un astuto huelguista de humilde condición quien “despilfarra” los dones a favor del pueblo. Esto enfurece a Dios, que debe buscar la forma de quitarle esos dones⁶.

Como en el audio la obra carece de final es imposible deducir de qué forma se resuelve el conflicto en esta adaptación. Las principales diferencias observadas son que, en la grabación, los personajes sacros aparecen nombrados como: El Señor, Don Pedro, Doña Mariquita, Satán, Coronel La Morte, lo que deja ambigua la interpretación de sus identidades. Mientras que en el tapuscrito los nombres de los personajes originales, Dios, La Virgen, San Pedro, El Diablo, La Muerte, aparecen tachados y sustituidos por los antes mencionados.

Si bien en la versión oral se recupera la dimensión sonora de la puesta en escena, quedan elididas las instrucciones respecto al montaje. Dichas indicaciones figuran en la versión escrita y refieren a intermedios musicales, tiempos escénicos, ubicación, luz, sonido, escenografía, pausas, silencios, entre otros.

Por eso puede entenderse la versión escrita de *Uvieta* como un guión, que ha sido elaborado con el objetivo de que los intérpretes y el director se inserten en la representación desde otra perspectiva. Distinto propósito revisten las didascalías del texto *Cohete a Marte*, las que han sido concebidas en función de su edición y lectura.

La lectura del tapuscrito de *Uvieta* habilita una dialéctica que despliega la completitud del sentido, incidentalmente polarizada por la lectura del cuento de Carmen Lyra⁷, que cierra el ciclo genético del texto.

Una carta perdida acto 1 y copia de ensayo

Trabajamos también *Una carta perdida* acto 1 cuya versión oral tiene 36' 50'' de duración y una copia de ensayo, de 31' 15'' de duración.

Una carta perdida (1978) es una adaptación de la obra del rumano Ion Luca Caragiale, organizada en tres actos. En ella se narra un proceso electoral, y se hace hincapié en las componendas previas a ese acto. La tensión y los acuerdos se articulan en torno a la pérdida de una carta comprometedora por parte de una figura política y las “negociaciones” para recuperarla.

Tal como se apunta en una nota periodística, la puesta de *Una carta perdida* se concreta en Costa Rica después de 40 días de preparativos y ensayos.

Al comparar las cintas, se advierte un corte técnico al inicio, que suprime las indicaciones de título. Por lo tanto, es posible suponer que la grabación se iniciara con unos segundos de retraso.

También en el acto 1 se escuchan intermedios musicales que no aparecen en la copia del ensayo. No obstante, en la copia de ensayo se agregan oralmente fórmulas típicas de la práctica escénica “corte 4”, “corte 6”, “corte 9 bis”, y son audibles los carraspeos y modulaciones de los titiriteros antes de iniciar sus parlamentos.

La numeración de los cortes admite conjeturar que Acuña propuso una práctica específica sobre los fragmentos que era necesario ensamblar en relación con la música, ya incluida en la versión definitiva del acto 1.

En este trabajo comparativo se evidencia el proceso de prueba y revisión al que se somete constantemente la creación artística. En consecuencia, es dable considerar la hipótesis de que las grabaciones de las puestas en escena permitirían advertir las posibles fallas o reajustes que necesita la obra y permitir así sucesivas etapas de “reacomodamiento”, prueba y posterior constatación de la funcionalidad de las ideas concebidas por el director.

Asimismo, comprobamos la relevancia que tiene cada elemento de la representación: la trama, la música, los personajes, la entonación, etc.; y la forma en que se ensamblan todos esos elementos para lograr una obra acabada. Acuña

considera que el arte de los títeres supone una dialéctica del hacer y del pensar, la coherencia entre teoría y práctica⁸.

Además, la grabación del aspecto sonoro da cuenta del aprovechamiento que realiza el autor de los medios tecnológicos y su optimización. El uso de la tecnología contribuye, por ejemplo, a solucionar problemas de montaje como la inserción de música y ruidos en un diálogo.

Implicancias

La elección de un género como el teatro de títeres, siempre ligado a la representación en ferias y plazas⁹ y a un público de carácter popular, implicó una clara oposición de Acuña a los cánones, a lo institucionalmente legitimado. El arte titiritero se presenta como una literatura menor que pugna con la lengua mayor, propuesta desde los centros¹⁰.

Acuña concibió su teatro de muñecos como un escenario que le permitió *trasponer poética y críticamente la realidad*¹¹. De allí que sus obras aborden temas relacionados con la injusticia, la opresión, la corrupción, valiéndose -para ello- de la satirización de personajes y situaciones.

La noción acuñaana del títere como metáfora refuerza el carácter de denuncia de sus obras. La imagen audiovisual adquiere jerarquía, complementando lo que argumentalmente no se dice.

Este proceso de metaforización es acompañado por los diálogos y la música.

Los parlamentos se construyen con un lenguaje simple y directo, sustentado por refranes y símiles “gastados” que no anulan la posibilidad de “dobles lecturas” o “lecturas entre líneas”. Además, los nombres de los personajes poseen una carga simbólica o alegórica como ocurre con “Gran Guerrero”, “El ciudadano achispado”, “Perurimá”, “Uvieta” y “Don Pedro”; hecho que sitúa a estos personajes como arquetipos de su especie.

La interpretación sonora se correlaciona con la imagen visual completando el sentido de la obra y, desde la concepción acuñaana, no constituye un mero

accesorio sino que forma parte integral de la representación. Además se le asigna una función de tipo dramática, ambiental o psicológica¹².

El teatro de títeres de Acuña se postula como un arte destinado a niños y adultos. Se hace clara la intención didáctica, de protesta y de compromiso social por parte de su autor.

La figura de Acuña representa al intelectual que ha desplegado su potencial literario no sólo hacia géneros diversos, sino que ha indagado en ellos con verdadera intensidad. Esto lo ha llevado a moverse por el mundo, explorarlo e ir dejando su huella autoral en cada lugar donde se ha desenvuelto como literato.

El dossier genético de este autor se ha ido ampliando notablemente desde que iniciamos el proceso de investigación respecto de su producción. El acceso a versiones orales y escritas de sus obras nos replantea constantemente las implicancias de los estudios genéticos, de su entramado con los trabajos previos y con los que se continúen realizando en ésta u otras direcciones.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2005): *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos.

Acuña, Juan Enrique (1960): *Teatro de Títeres*. Buenos Aires, Futuro.

Acuña, Juan Enrique (1998): *Aproximaciones al arte de los títeres*. Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

Bajtín, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.

Bellemin-Noël, Jean - De Biasi, P.M. - Debray-Genette, R. – Grésillon, A – Hay, L. – Lebrave, J. L. (2008): *Genética textual*. Emilio Pastor Platero compilador. Madrid, Arco Libros.

Benjamin, Walter (1975): *El autor como productor*. Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus: 19-51.

Bourdieu, Pierre (1983): *Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires, Folios.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix (2002): “¿Qué es una literatura menor?” en *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid, Editora Nacional: 26-44.

Foucault, Michel (1985): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Ong, Walter (1993): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, F.C.E.

Said, Edward (1996): *Representaciones de intelectual*. Barcelona, Paidós.

Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

NOTAS

¹ Acuña, Juan Enrique: *Teatro de títeres*, 1960: 55-68.

² Acuña, J. E.: *Aproximaciones al arte de los títeres*, 1998.

³ Cfr. Benjamin, 1989: 19-51.

⁴ Según Acuña, se trata del “...nombre guaraní de Don Pedro de Urdemalas. Los cuentos de este paradigma del pícaro español habían llegado a América y el pueblo los adoptó, adaptando el nombre a las exigencias del idioma”. (Acuña, 1960: 9).

⁵ Adaptación de Maître Pathelin, farsa anónima francesa del siglo XV.

⁶ El cuento tiene notables puntos de coincidencia con la historia de Miseria, incluida en el cap. XXI de *Don Segundo Sombras*.

⁷ http://www.kulturales.com/uvieta/cuento_uvieta.pdf

⁸ Cfr. Acuña, 1998: 103.

⁹ Cfr. Acuña, 1998: 112.

¹⁰ Cfr. Deleuze y Guattari, 2002: 26-27.

¹¹ Cfr. Acuña, 1998: 139.

¹² Cfr. Acuña, 1998: 136.

LA MUJER Y SU INSERCIÓN EN EL RELATO DEL COTIDIANO FAMILIAR EN EL CINE ARGENTINO DE 1995-2010.

Agustina Pérez Rial

apr1390@gmail.com

Proyecto de investigación: Performance y vida cotidiana II (UBACyT S127)

Directora: María Araceli Soto

Codirector: Oscar Steimberg (Co-Director)

Palabras clave

Cine, género, vida cotidiana, relato, ficción

Resumen

Esta presentación se propone como una primera puesta en común de los avances para la tesis de Maestría en Análisis del Discurso (Filosofía y Letras-UBA). Esta toma como eje el análisis de un corpus de películas pertenecientes a la cinematografía nacional de los últimos quince años, con el propósito de ahondar en la manera en la que los roles de género son puestos en escena.

El rol de la mujer en el relato de lo cotidiano mediatizado ha cambiado en los últimos años, partiendo de esta premisa es que nos proponemos avanzar en las indagaciones sobre la manera en la que éste aparece representado. Los inicios de la industria nacional llevaron la impronta de un modelo que narraba la felicidad cotidiana a través de la vida familiar y la decencia, y en él la mujer fue un enclave particular de significaciones, en el que convergían una serie de figuraciones entre las que destacaba la de *mujer madre* guardiana del orden familiar (Cfr. Berardi, 2006), hoy ese modelo ha cambiado, y es sobre estas modificaciones sobre las que profundizará este proyecto.

* * *

Introducción

En esta ponencia se presentan el corpus, objetivos y primeras hipótesis de la tesis de Maestría en Análisis del Discurso (Filosofía y Letras-UBA): *La mujer y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2010*. Este trabajo se inscribe en la investigación transdisciplinaria “*Performance y vida cotidiana II*”¹, que indaga sobre dos grandes áreas: por un lado, la dimensión estética de las prácticas de la vida cotidiana y, por otro, la construcción mediática de esa esteticidad.

Inserta en esta segunda línea, esta investigación busca continuar la labor iniciada en la tesina de grado² sobre la construcción de figuraciones³ vinculadas al relato de lo cotidiano puesto en escena en el cine argentino contemporáneo. Siguiendo a autores como Aumont *et al*, que señalan a la producción cinematográfica como una manifestación cultural que *ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos* de otros tiempos (Cfr. 2008: 98-99), entendemos al cine como uno de los vehículos significantes de las representaciones que una sociedad da de sí misma: “el cine se nos ofrece como un espacio para el discurso, donde la sociedad nos habla y se escucha”⁴, expresando y dejando entrever límites sobre “lo decible” en un determinado período histórico. Restricciones y posibilidades que están en estrecha relación con la noción de verosímil⁵.

Respondiendo a un enfoque socio-semiótico⁶ y recuperando herramientas de la estética, el propósito de nuestro trabajo es localizar las operaciones articuladas en la construcción de las representaciones de la mujer al interior de un tipo específico de texto fílmico, lo que algunos teóricos han denominado *relatos de interiores* (España, 2000 y Berardi, 2006). Una categoría amplia en la cual convergen films pertenecientes a distintos géneros cinematográficos (comedia, drama, melodrama⁷, entre otros), que tienen en común la puesta en escena de diversos modos de cotidianeidad familiar.

Este recorte no desconoce la existencia de otros campos posibles de análisis de lo femenino mediatizado (el deseo, el trabajo, la política, entre otros), ni de la inclusión de la mujer en otros relatos que no son el de la familia.

Delimitación del corpus.

El trabajo se centra en el análisis de un *corpus* de películas pertenecientes a la cinematografía nacional de los últimos quince años. Uno de nuestros propósitos analíticos será exponer las continuidades y rupturas de representación de lo cotidiano familiar mediatizado en el cine argentino⁸. En este contexto, una lectura diacrónica proveerá las claves para interpretar las condiciones de producción discursiva contemporánea.

Elegimos para delimitar nuestro objeto un intervalo temporal y espacial (un *cronotopos*, en el sentido que le da Bajtín a este término), una especie discursiva y un soporte. Enunciado brevemente éste puede ser definido como *la construcción de las representaciones de la mujer en el relato de lo cotidiano en un corpus de films pertenecientes al cine argentino producido entre 1995-2010, que corresponden tanto a la producción cinematográfica que la crítica ha denominado Nuevo Cine Argentino⁹ como al cine comercial¹⁰.*

Entendemos que la segmentación que entre 1995-2005 es posible establecer –siempre con matices e hibridaciones– entre ambos tipos de producción, ha comenzado a modificarse desde esa fecha a causa de las trayectorias profesionales de aquellos exponentes considerados como más representativos del *Nuevo Cine*, muchos de los cuales¹¹ fueron llamados por las grandes productoras para realizar sus films, lo que tradujo en modificaciones importantes en sus temáticas, abordajes y construcciones estéticas.

Los relatos de interiores en la producción cinematográfica nacional.

“...lo verosímil constituye una forma de censura puesto que restringe, en nombre de la decencia, el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables” (Aumont et al, 2008: 141).

El investigador argentino Mario Berardi ha realizado un amplio estudio sobre el tratamiento de la vida cotidiana en el cine nacional que publicó en el año

2006 con el título de *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. La tesis que allí queda expuesta relaciona la etapa de consolidación de la industria cinematográfica en el país, desde los comienzos del cine sonoro en 1933 a los años '70, con la conformación, auge y caída de un modelo de representación que atravesaba con sus características a los distintos tipos géneros.

Según este investigador, el cine argentino de los orígenes está marcado por un discurso acerca del *buen vivir* en la sociedad en que está inserto. Berardi denominó a este modelo *tradicional* o del *sentimiento*, e identificó en él una serie de repertorios figurales que incluían a la *mujer madre* garante de la felicidad familiar. El verosímil cinematográfico propio de este modelo se asociaba a un imperativo categórico que relacionaba familia y moralidad, y en el que la mujer cumplía un rol central como administradora y guardiana de ese orden. Este modelo se termina de consolidar con toda su fuerza en la década del '50, momento en que la mayor parte de la producción nacional recurría a un repertorio homogéneo de figuras para relatar sus historias.

Así es la vida (Francisco Mugica, 1939) se presenta como claro exponente de este modelo. Esta película pone en escena la historia de una familia y sus hitos de constitución, las celebraciones (cumpleaños, bodas, muertes) y también otros momentos centrales (como la adquisición de la casa propia). Este film contribuirá a conformar además las bases de un modelo estable de representación de un espacio clave en la puesta en escena del cotidiano familiar, la mesa, al ubicarla en el centro significante de la intriga.

La construcción del espacio doméstico como núcleo narrativo de los films, ha sido abordada por numerosos directores desde la década del '30 muchos de los cuales subscribieron al modelo de representación optimista. Sin embargo, a mediados de los '50, la hegemonía y productividad de este modelo es puesta en entredicho por directores como Leopoldo Torre Nilsson que sin abandonar la representación de lo cotidiano, cuestionan las argumentaciones positivas en torno a la familia y los finales felices como única posibilidad del devenir narrativo de lo cotidiano.

En este sentido, nos interesa recuperar en este trabajo producciones como *La casa del ángel* (1957). Un film que comienza con la protagonista recitando su vivencia alienada de la mesa familiar “Ahora nos servirán el café. Yo lentamente termino el postre para que no llegue ese momento...”. Con films como esta producción de Torre Nilsson o *Rosaura a las diez* (Mario Soficci, 1958) comienzan a alterarse las figuraciones características del *modelo tradicional*, y la puesta en escena del mundo cotidiano sufre drásticas modificaciones. Nuevas formas de representación de la mujer, algunas que habían tenido vigencia en la década del treinta¹² y otras nuevas, centradas principalmente en torno a la configuración de una *mujer moderna*, aparecen en los films.

Estas modificaciones afectan el plano de la representación espacial, con la presencia de nuevos territorios (entre ellos, la ciudad), y viejos espacios que se encuentran enrarecidos (como la mesa familiar, antes aludida), y producen también alteraciones en las formas de representación de la temporalidad¹³. El tiempo heterogéneo de lo cotidiano irrumpe en las diégesis, y ganan escena los “tiempos muertos”, dando por resultado relatos en los que el futuro resulta incierto para los personajes.

Este trabajo abordará también algunas películas representativas de la puesta en escena de los relatos familiares en los años que van de 1960 a 1995. Entre ellas, la versión de *Así es la vida* dirigida por Enrique Carreras (1977) y protagonizada por Luis Sandrini, así como otras producciones paradigmáticas como *Esperando la Carroza* (Alejandro Doria, 1985) una producción en clave de grotesco costumbrista o *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987).

Los films que constituyen nuestro corpus, tanto aquellos que corresponden al *Nuevo Cine* como al cine comercial o *mainstream*, si bien dan cuenta en algunas de sus producciones de la existencia de un *modelo tradicional remanente* en el que aparecen resabios de las argumentaciones positivas y optimistas en torno a la familia, señalan también cómo éstas fueron perdiendo escena, a la vez que permiten dar cuenta de los cambios que ha sufrido la representación de la mujer como garante de esa felicidad.

A pesar de las diferencias de temas, de estilos, de una mayor o menor cercanía con el mundo que eligen representar, algo aproxima a un cine y otro. Quizás se trate de una intuición común que lleva a los filmes a dialogar entre ellos y con la época, apelando a distintas formas de lo real como el motor de ficciones que en forma generalizada hablan de declinaciones, pérdidas y fracasos (Amado, 2002: 89)

El *modelo tradicional* ha sido alterado, y los verosímiles que sustentaban estos films no permiten explicar muchas de las películas a analizar, ya que éstas escapan a los modelos pautados. Sin embargo, si hoy podemos observar esos quiebres en la representación de ese cotidiano familiar, es porque lo “quebrado” de alguna forma está operando. Y es por eso que consideramos central para nuestro análisis la revisión de un corpus contrastivo de films representativo de la consolidación, auge y decadencia del *modelo sentimental*.

Estudios de Género y Cine.

La relación teórica entre estos términos nació en la década del '70 de la mano del feminismo estadounidense y británico. Desde sus comienzos, este vínculo estuvo centrado en dos tareas complementarias. Por un lado, desmontar, desde una labor historiográfica, los olvidos y silencios acerca de las pocas mujeres que intervinieron activamente en el desarrollo de dicha industria en sus comienzos y, por el otro, elaborar análisis sobre los estereotipos femeninos que las películas proponían. Así, los primeros estudios de la crítica cinematográfica feminista analizaron el carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres, sobre todo en el cine *hollywoodense*. Prontamente se fueron incorporando nuevas herramientas teóricas y metodológicas, y surgieron en ese contexto estudios vinculados al psicoanálisis y a la semiótica.

Paralelamente al desarrollo de estos trabajos analíticos y críticos, teóricas y cineastas feministas incursionaron en el campo de la producción cinematográfica. Entre ellas se destaca Chantal Akerman, que con su film *Jeanne*

Dielman, 23 quai de Commerce, 1080, Bruxelles (1975), una película sobre la rutina de una ama de casa belga de clase media, puso en escena:

...las acciones de una mujer, de su cuerpo y de su mirada (...)
De tal manera que el suspenso narrativo no se basa en la expectativa de un hecho significativo, de un hecho social de importancia trascendental (...) sino en los pequeños errores en la rutina de Jeanne, pequeños olvidos, vacilaciones entre gestos reales como pelar patatas, lavar platos o hacer café y luego no tomarlo (...). En este sentido, lo preestético es estético más que estetizado...¹⁴ (de Lauretis en Comp. Navarro y Stimpson, 2002: 210, cursivas de la autora).

El trabajo analítico sobre este film nos parece particularmente interesante, ya que en él se pone en escena un modo particular de narrar lo cotidiano, y de representar a la mujer, no sólo desde el punto de vista de la construcción de los planos (escaso movimiento de cámara, composición equilibrada de los cuadros, ausencia de contraplanos), sino también desde la manera en la que el tiempo de la cotidianeidad de la protagonista es puesto en escena en su *duración*, enfrentando al espectador a una experiencia de visionado particular.

Recuperaremos también los desarrollos de la anteriormente citada teórica posestructuralista y cinematográfica italiana, Teresa de Lauretis, para quien el género está creado por múltiples tecnologías sociales, entre ellas el cine:

El sistema sexo-género, en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad (...). Así, (...) **la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación** ([1989] 1996: 11, negritas en la traducción).

Lo que nos interesa con nuestra investigación es ahondar en la descripción y análisis de la construcción de la mujer y lo femenino en dos líneas: por un lado, profundizando en el estudio de la inserción del *sujeto-mujer* puesto en escena en la producción cinematográfica nacional contemporánea, y sus interacciones con el espacio de lo cotidiano; y por otro, entendiendo también el cuerpo femenino como

soporte significativo, como lugar narrativo por excelencia de los cambios y mutaciones en el espacio familiar.

Objetivos del trabajo.

Esta investigación se propone tres objetivos principales:

- 1- Describir los mecanismos de construcción estética de la cotidianeidad mediatizada.*
- 2- Analizar la representación de la mujer como punto clave de configuración y convergencia de la puesta en escena de lo cotidiano en el conjunto de los textos fílmicos.*
- 3- Indagar en la construcción del cuerpo femenino como soporte significativo, como lugar narrativo por excelencia de los cambios y mutaciones en el espacio familiar*

En este sentido, un primer paso analítico consistirá en delimitar y delinear los espacios a analizar al interior de la puesta en escena de la cotidianeidad mediatizada. Un espacio que recuperaremos de trabajos anteriores por su trayectoria figural y su persistencia actual, es el de la *mesa familiar*¹⁵. A él agregaremos otros como la constitución general del espacio público-privado del *living*.

En el caso de algunos directores -como Lucrecia Martel- un espacio de orden privado se torna público en sus relatos, convirtiéndose en estructurador de representaciones *de y sobre* lo cotidiano, éste es el dormitorio o más específicamente, la cama. En *La Cienaga* (2000), por ejemplo, los personajes femeninos, y centralmente la protagonista, “Mecha” (Graciela Borges), pasan la mayor parte del tiempo en este espacio, interior y claustrofóbico, en el que la tenue iluminación, es reforzada por los gestos de la protagonista que apaga las luces o entorna las ventanas. En la cama irrumpen visitas y familiares, y en ella el cuerpo tendido de la protagonista gana centralidad, comunicándose con el exterior a través de dispositivos como el televisor o el teléfono.

Identificados los espacios a ser sometidos a análisis, y tomando como punto de partida la distinción de Oscar Steimberg (1998) entre los tres niveles analíticos: retórico, temático y enunciativo, nos centraremos en un primer momento en la caracterización de las poéticas¹⁶ de puesta en escena de la mujer a través de la descripción de encuadres, movimientos de cámara y montaje, música, efectos sonoros, ambientación y modalidades de representación del espacio y caracterización de “la mujer” como operador estético de lo cotidiano. Nos interesa, además, en este nivel, analizar el rol nuclear o catalítico de las escenas seleccionadas para el análisis, e identificar las regularidades y desvíos en relación a los modelos tradicionales de puesta en escena de lo cotidiano mediatizado.

El campo de lo temático, que remite a la articulación del discurso con sus condiciones de producción, y que tiene que ver con la adscripción a discursividades previas y englobantes, que son retomadas y resignificadas en una configuración de sentido particular, se constituye en un nivel analítico central en nuestro trabajo, ya que vincula al film con esquemas de representabilidad más abarcativos y externos a él¹⁷. En este sentido, profundizar en un análisis de los temas y motivos presentes en estos *relatos de interiores* y en la articulación que se presenta entre estos y la puesta en escena de las representaciones de la mujer y lo femenino son, como ya hemos adelantado, uno de los objetivos de nuestro trabajo.

Por último, nos interesa recuperar la escena enunciativa que los films construyen. Una de las hipótesis que sostenemos, tiene como punto de partida el supuesto de las fuertes mutaciones que han generado las representaciones contemporáneas de lo cotidiano y la mujer, en cualquier posibilidad de identificación consolatoria. Si en el *modelo tradicional* el espectador tenía la posibilidad de asumir el punto de vista de uno o más personajes que encarnaban de manera inequívoca la posición moralmente correcta –o sencillamente la posición moralizante y/o pedagógica sobre el *buen vivir*-, el *NCA*, como así también muchas de las producciones comerciales contemporáneas, le quitarán al espectador esta posibilidad tornando la enunciación más opaca y simétrica.

A modo de conclusión, algunas hipótesis para el trabajo.

“El *re-* del término “representación” no es repetitivo, sino intensivo”

Jean-Luc Nancy, 2006:36

Señala Christian Metz (2002), que el film construye un poderoso *efecto de realidad*, que toma su fuerza de la naturaleza del dispositivo, fundamentalmente de la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Esta *impresión de realidad* se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción, que se encuentra fuertemente sostenido por el sistema de verosímil. En este sentido, analizar las configuraciones poéticas de lo cotidiano mediatizado en el cine de ficción desde categorías como verosímil o realismo, nos permite avanzar en la reflexión sobre los modos de representación de la mujer y lo femenino desplegados en los films.

Los objetivos antes mencionados parten de las siguientes hipótesis analíticas que serán sometidas a análisis:

1. Las mutaciones en los modelos de representación de lo cotidiano familiar mediatizados en el cine contemporáneo han traducido en la puesta en escena de configuraciones particulares de la mujer distintas de aquellas que caracterizaron al modelo tradicional.

En el contexto de la producción actual, la familia nuclear cara al *modelo del sentimiento* se ve resignificada en su forma y contenido, y con ella cambia también la representación de la mujer y lo femenino.¹⁸ Estos cambios se producen a nivel de lo retórico (del relato y de las figuras); de lo temático (del tema o temas central/es y los motivos subsidiarios, en sus vinculaciones con la noción de verosímil); y de lo enunciativo (de la escena que los films construyen).

2. La inserción de la mujer en los films puede ser pensada desde el punto de vista del relato y los personajes como la de una operadora estética del mundo de lo cotidiano.

Un primer acercamiento al corpus nos demuestra que más allá de las fuertes transformaciones que ha sufrido la representación de la mujer como garante del orden familiar, ciertas características remanentes, siguen presentándola como un sujeto privilegiado en el resguardo de la dimensión estética de la cotidianeidad. Entendemos, que si bien al interior de muchos textos fílmicos contemporáneos no se construye, como señalamos anteriormente, un personaje o personajes con cuya posición el espectador pueda –o deba– identificarse, existe en la puesta en escena de la mujer, en su construcción poética y en los temas y motivos que atraviesan su inserción en los relatos, ciertas características que nos reenvían a pensar en ella como un sujeto central en la conformación y mantenimiento de estos (des)órdenes.

3. Géneros que en otro momento de producción y circulación del cine nacional se presentaron como ampliamente productivos para pensar los distintos niveles del texto fílmico, hoy encuentran su asíntota analítica en un estilo de época que hace de la hibridación su sello.

Resulta difícil reconocer en las producciones actuales –sobre todo en aquellas correspondientes al NCA– ciertas figuraciones que caracterizaron a géneros tradicionales de la cinematografía nacional. Sin embargo, en un contexto de fuertes hibridaciones genéricas y primacía de un estilo de época, algunas características de la enunciación melodramática (Cfr. Aprea, 2003), como el enfrentamiento manifiesto entre la lógica del deseo y la lógica de las convenciones sociales, continua apareciendo como una tensión constitutiva que atraviesa diversos niveles del relato –funciones, acciones y narración– en numerosas producciones contemporáneas. Hoy son las previsibilidades estilísticas –una propuesta de narrativización más que de argumentación de un mundo, una construcción personal de una ficción más que una historia que se identifica con un

deber ser moral-, las que nos permiten caracterizar mejor a los textos de nuestro corpus.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo (2006): *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, Biblioteca Km 111.

Amado, Ana (2002): "Cine argentino. Cuando todo es margen". En *Pensamiento de los Confines*, N° 11, septiembre.

Aprea, Gustavo (2003)*: "El melodrama negado", ponencia presentada en XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg, Ratisbona (Alemania).

Aumont, Jacques et al. (2008[1983]): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Argentina, Paidós.

Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

De Lauretis, Teresa (1996): "La tecnología del género" (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989), en revista *Mora* N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Págs. 6-34.

(2002). "Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista". En Navarro y Stimpson (comp.), *Nuevas direcciones*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, Págs. 203-231.

España, Claudio (2000): "El modelo Institucional" en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956, Tomo I*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Heller, Ágnes (2002[1970]): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península.

Jakobson, Roman (1985[1963]): "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Editorial Planeta Agostini

Metz, Christian (1970): “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?” en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

(2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I y II*, España, Paidós.

Nancy, Jean-Luc (2005): *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu.

Parret, Herman (1995): *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Editorial EDICIAL.

Oubiña, David (2004): “Between Breakup and Tradition: Recent Argentinean Cinema” disponible en:
http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/31/recent_argentinean_cinema.html

Segre, Cesare (1985): “Tema/Motivo” en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

Soto, Marita (2004)*: “Operaciones Retóricas”, material correspondiente a la Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos I, UBA.

(2006)* “La escena mediática en las estéticas cotidianas” Presentación Coloquio *Los rituales del sentido*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México.

Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Colección del Círculo Atuel.

Traversa, Oscar (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, España, Editorial Gedisa.

Todorov, Tzvetan (1970): “Introducción” y “Lo verosímil que no se podría evitar” en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social*, España, Gedisa.

*Disponibles en la web:
<http://www.semioticasteimberg.com.ar/publicaciones/busquedaxautor.php>

NOTAS

¹ El grupo a cargo de María Araceli Soto y Oscar Steimberg viene trabajando ininterrumpidamente desde mediados del 2000, y este año se ha consolidado con la aprobación del proyecto UBACyT S127, Programación 2010-2012, Resolución CS N° 1004/10.

² Presentada en Diciembre de 2008 en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, llevó por título “Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005. Una aproximación semiótica al problema.” Directora: María Araceli Soto.

³ Nuestro propósito no es sólo encontrar el nombre de determinadas operaciones figurales, sino desmontar y describir el proceso que habilitó aquellas huellas visibles en el texto fílmico analizado: “de lo que se trata es de la presencia en los textos de «distintas texturas», «rugosidades», «asperezas», «ambigüedades», «ambivalencias» que nos vuelven hacia el texto como tal, suspendiendo, invirtiendo o exagerando su función referencial” (Soto, 2004: 4, comillas de la autora).

⁴ Cita de José Enrique Monterde en Berardi, 2006: 8.

⁵ Retomamos aquí la noción de verosímil cinematográfico desarrollada por Christian Metz en “El decir y lo dicho en el cine” (1970) para quien lo verosímil se define respecto a aquellos *discursos ya pronunciados*, y según el cual cada género tiene un decible propio, en el que *lo dicho* condiciona *lo por decir*. Por su parte, Todorov distingue entre, por un lado, el *verosímil social* que hace que en cada texto fílmico se construyan personajes, situaciones, espacios que, ligados a otros discursos (periodísticos, sociológicos, etc.) permiten que se establezca un diálogo de la puesta en escena con el mundo de “la vida real contemporánea”; y, por el otro, el *verosímil de género*, que da lugar a temas y motivos recurrentes, que son reconocidos como parte de las reglas de juego propias de los géneros “fuertes”, altamente convencionalizados (Cfr. 1970). Distinción que será clave para nuestros análisis posteriores.

⁶ La semiótica se propone estudiar la producción y circulación social del sentido. Entendiendo este último no como un objeto presente en el discurso, sino como un factor que surge como resultado del propio funcionamiento social de los significantes. En este contexto el marco general de nuestros desarrollos estará dado por la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) desarrollada por Eliseo Verón, quien asegura que “Los “objetos” que interesan al análisis social de los discursos no están, en resumen, “en” los discursos; tampoco están “fuera” de ellos, en alguna parte de la “realidad social objetiva”. Son *sistemas de relaciones*: sistemas de relaciones que todo producto signifiante mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 1993: 128, cursivas del autor).

⁷ Si bien hemos incorporado el melodrama como un género en nuestra enumeración, coincidimos con Aprea (2003) en señalar al melodrama como un *transgénero* según lo define Oscar Steimberg como aquellos géneros que “recorren distintos medios y lenguajes como el cuento y la adivinanza” (1993:65).

⁸ Este interés se justifica en la relevancia que la problemática de las relaciones familiares ha tenido históricamente en el cine nacional, y sobre todo en la década del '50, en la que la construcción de la familia se convirtió en el gran relato de época. Ejemplos de esta tendencia cinematográfica que terminó de consolidar el *modelo del sentimiento* caracterizado por Berardi (2006) son: *Filomena Marturano* (Luis Montura, 1950), *Cosas de mujer* (Carlos Schlieper, 1951), *Ayer fue primavera* (Fernando Ayala, 1955), entre otras.

⁹ Coincidimos con la afirmación de Gonzalo Aguilar quien señaló en su libro *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino* que “...existe un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común.” (2006: 13, cursivas del autor). Sin embargo, y en coincidencia con lo que Aguilar y otros autores como Ana Amado y David Oubiña vienen señalando en los últimos años,

entendemos que esta denominación ha perdido poder explicativo frente a las nuevas producciones. Hoy el sintagma *Nuevo Cine Argentino* revela la inespecificidad de una expresión que ya no puede dar cuenta del poder descriptivo que otrora encontró, al menos, en el fundamento histórico de la expresión: la existencia de un cine argentino anterior al que se le adjudica el carácter de viejo.

¹⁰ La selección de las películas responde a un criterio de circulación social efectiva. En tanto el cuerpo de films se bifurca en un grupo que llamamos de producción comercial o *mainstream*, y otro que responde a criterios estéticos del *Nuevo Cine Argentino*, la base para seleccionar a su interior los films a analizar es distinta en ambos. Del cine *mainstream* privilegiamos las más vistas según registros de audiencia del INCAA; del *NCA* tomamos aquellas con mayor repercusión entre la crítica especializada y galardones en festivales internacionales. Como explicitamos en la nota al pie anterior, esta distinción pierde productividad en los últimos cinco años, es por eso que para escoger los films que se incluyen del período 2005-2010 se tendrá en cuenta un criterio mixto en el que se contemplen ambas variables de circulación de los textos: la cantidad de espectadores y las repercusiones en el metadiscurso crítico.

¹¹ Ejemplos de la asociación entre directores representativos del *Nuevo Cine Argentino* con grandes productoras son las películas: “Leonera” (Pablo Trapero, 2008) - Patagonik Films, “Lluvia” (Paula Hernández, 2008) - Patagonik Films, entre otras.

¹² Por ejemplo la cinematografía de Manuel Romero (1981-1954), que en la década del ‘30 se ríe de las obligaciones familiares, dando origen a un *modelo festivo o liberal*, y pone en escena otras representaciones de la mujer, como la *mujer artista*, entre otras (Cfr. Berardi)

¹³ Según Herman Parret el tiempo de lo cotidiano es “vivido” como el *tiempo de un relato* (Cfr. 1995:131). Esto implica que “quien «vive» lo cotidiano en actos de producción o recepción de prácticas es un *interpretante* que proyecta o «inventa» la estructuración en el tejido vivido”, la vida es un relato precisamente a causa del “tiempo inventado” (1995:132, cursivas y comillas del autor). Esta práctica supone una imbricación de actividades: hay un observador no externo, es decir, interno a la vida cotidiana en su duración: el sujeto del tiempo vivido es siempre interpretante; paralelamente el relato de la vida cotidiana (la vida-relato) no se refiere a algo externo a ella –nunca es una acción metalingüística–, “la complejidad de la vida-relato depende entonces de que la vida-relato es al mismo tiempo un *enunciado narrativo* y una *enunciación narrativa* y, sobre todo, que estos dos ejes de la vida relato tienden a confundirse” (1995:132, cursivas del autor).

¹⁴ Con esta alusión a lo *preestético*, de Lauretis hace referencia a las conceptualizaciones de Silvia Bovenschen que en su ensayo “¿Existe una estética feminista?” (publicado por primera vez en 1976) señala que “...ni siquiera en el pasado pudo la exclusión de las mujeres extinguir todas sus necesidades artísticas. Pero esos impulsos estéticos fueron desviados hacia los ‘reinos pre-estéticos’, donde se evaporaban bajo la presión de la rutina diaria femenina. Las mujeres amueblaban la vivienda, ponían la mesa, arreglaban, decoraban y adornaban su ropa y, sobre todo, a sí mismas...Se atareaban tejiendo y bordando, pero estas artes funcionales, artesanías y decoraciones siempre se han considerado inferiores, ordinarias” (1986:51). Para de Lauretis, la importancia del descubrimiento de Bovenschen se ve disminuida por las palabras que la definen los *reinos o ámbitos pre-estéticos*, que termina por caracterizar a esta actividad estética ligada a la vida cotidiana como *deformada o atrofiada* (Cfr. de Lauretis en Comp. Navarro y Stimpson, 2001: 205-206)

¹⁵ Partiendo de la premisa de que “...la importancia narrativa de la mesa en el texto fílmico no es nueva, es que partimos de una recuperación histórica en nuestro análisis. La tradición cinematográfica nacional desborda en ejemplos de relatos en los que este objeto, punto de convergencia, lugar de diálogos y disparador de situaciones entre los personajes, adquiere centralidad” (Pérez Rial y Turquet, 2008: 7). Paralelamente, puede hablarse de la estabilidad de los “...esquemas visuales de la puesta de la mesa y la situación de la comida. Desde el siglo XV hasta hoy se mantiene el esquema individual, la modularidad de los espacios de los comensales, la sectorización y la disposición alrededor del plato, siempre ordenador de esta modularización.” (Soto, 2006:2)

¹⁶ Entendemos la poética como ha sido definida por Jakobson (1985), como aquella función del lenguaje que se orienta hacia la constitución del mensaje como tal. En este sentido las operaciones retóricas no tendrán que ver con una función ornamental del discurso sino, con las características internas a todo acto de significación que hacen que éste, por momentos, se vuelva sobre sí mismo y permita pensar las formas de su configuración. (Cfr. Soto, 2004 y Steimberg, 1998).

¹⁷ Debemos diferenciarla por lo tanto de la noción de motivo desarrollada por Segre (1985): los motivos también remiten a una discursividad exterior al propio texto, pero no se erigen como la singularidad estructurante que constituye el tema, sino que sirven como articuladores de esta dimensión. Son reconocibles dentro del texto como unidades relativamente discretas, que pueden describirse sin necesidad de remitirse al sentido global de una narración.

¹⁸ Un ejemplo de esta tendencia es *Las mantenidas sin sueños* (Martín de Salvo y Vera Fogwill, 2005) en el que la sinopsis (presente en el sitio web de la película: <http://www.avalonproductions.es/mantenidas/>) señala que el film “Nos sumerge en las intimidades del mundo femenino. Una madre joven, Florencia, que no sabe que hacer con su hija. Eugenia, su hija, que si sabe que haría siendo madre. Olga, ¿una vecina o parte de la familia?...”

TECNOLOGÍA VERSUS GESTIÓN DEL CONTACTO EN LAS DEFINICIONES DE MEDIO DE COMUNICACIÓN, Y SUS CONSECUENCIAS POLÍTICAS.

José Luis Petris

joseluispetris@yahoo.com.ar

Rolando Martínez Mendoza

rolandomarmen@fibertel.com.ar

Proyecto de investigación: Medios, mediatización y política

Directores: José Luis Petris, Rolando Martínez Mendoza

UBA – IUNA

Palabras clave

Medios – mediatización – tecnología – contacto - política

Resumen

Casi ninguna historia de los medios de comunicación es ciegamente tecnológica. Casi todas trabajan un concepto de medio como una particular manera social de utilizar las capacidades de contacto que brinda una determinada tecnología. Es decir, el acento parece estar puesto en la utilización social de la tecnología y no en la tecnología misma. Sin embargo, bien leídas, en casi todas ellas un medio es sólo lo que permite su tecnología, y termina siendo definido por los dispositivos técnicos que utiliza. Así cada medio de comunicación es diferenciado, pensado y construido teóricamente desde la tecnología utilizada y no desde el tipo de contacto habilitado. Es por esto que los medios casi siempre fueron llamados, y siguen siéndolo, igual que sus tecnologías, fusionándolos. Muchas historias de los medios critican el determinismo tecnológico, pero (sin querer) lo siguen profesando.

Nuestro trabajo nunca tuvo como objetivo una revisión de teorías, pero las dificultades que nos proponían en el análisis de las nuevas posibilidades de comunicación que están surgiendo a partir de los últimos desarrollos e interconexiones de dispositivos técnicos nos hizo volver a ellas. Y al hacerlo nos encontramos con que es más útil definir a un medio según su tipo de gestión del contacto antes que por las características técnicas del dispositivo que utiliza, y hasta con independencia de ellas. Es decir resulta más útil volver al concepto “comunicación”, perdido por la fascinación técnica.

Pero proponer una definición de medio de comunicación como gestión del contacto tiene sus consecuencias políticas. Imprescindibles en la reflexión acerca de los actuales procesos de creciente mediatización de nuestras sociedades.

* * *

Internet vino a poner fin a un gran equívoco

La historia de los medios, es decir su escritura, fue la culpable de una confusión que terminó casi por naturalizarse, el reemplazo o la subsunción de particulares tipos de contacto por la primera tecnología que los permitió.

Parece cierto, hasta el surgimiento de Internet cada nueva tecnología permitió y expandió un tipo de contacto cualitativamente distinto al de sus predecesoras. Fue así que cada nueva tecnología que se hacía presente terminó siendo confundida con un nuevo medio de comunicación, con aquel al que genuinamente dio nacimiento, confundida con un nuevo tipo de contacto, imposible antes que ella, pero “olvidando” que esa tecnología no era más que el dispositivo técnico que lo permitía y nunca el medio en sí ni hacia futuro la única tecnología capaz de ser utilizada para gestionarlo.

En esa misma historia de los medios, en su propia urdimbre, podemos encontrar el peso definitorio del tipo de contacto para la singularización de un medio de comunicación: la escritura, por ejemplo, siempre fue escritura sin

importar si su dispositivo fue el punzón y la arcilla, o el cuero; o si fuera reemplazado por la tiza, el carbón, el lápiz o la tinta más el papel o la pizarra, u hoy por teclados y pantallas. La escritura siguió siendo y sigue siendo la escritura, aunque ni escribir ni leer hayan recorrido los tiempos inalterables.

Pero en la trama de esa historia se dibuja lo contrario. La imprenta fue la imprenta y terminó confundiendo con los medios gráficos (donde el libro, la revista y el diario se diferenciaron antes por sus contenidos que por sus distintas gestiones del contacto). Y la confusión tiende a persistir a pesar de que la imprenta es parte esencial del dispositivo del afiche, del volante o de las boletas utilizadas en una elección, donde la imprenta presente no los vuelve sin embargo medios gráficos porque evidentemente el tipo de contacto involucrado en cada uno de ellos es cualitativamente distinto, aunque un afiche pueda asemejarse por contenidos tanto a una revista como para poder generar las denominadas revistas murales (en general medio no-gráfico para nuestra cultura, a la que le es más fácil vivirlas como experiencias vanguardistas).

En esa historia el teléfono fue el teléfono, y por culpa de serlo casi siempre fue expulsado de ella, a pesar o justamente por su carácter democrático (sin asimetrías de poder entre “emisores” y “receptores”, y masivo, tal vez demasiado masivo con el tiempo); casi siempre ausente de la historia de los medios de comunicación, aunque, por ejemplo, el carácter privado de sus contenidos fuera comparable al de la escritura cuneiforme con la que comienzan casi todas ellas.

La fotografía fue confundida con un medio aunque subsumió técnicas tan dispares como la del daguerrotipo y de la polaroide. El mp3 consigue ser distinto al disco (como no consiguieron serlo del todo el fonógrafo, el magazine, el cd y el cassette porque hoy la industria discográfica no consigue monopolizar y regular la circulación de contenidos musicales). El cine terminó siendo la tecnología madre entre otras parecidas (video, películas por televisión, películas en Internet, dvd, etc.) para lo que aún hoy se llama cine aunque cada vez parezca haber perdido más entidad la sala pública a oscuras sin comodidades para la gaseosa y el pochoclo. La radio sigue siendo la radio aunque hoy tenga imágenes al escucharla

por Internet. La televisión está por morir (se equivocan algunos). E Internet es Internet pero también, o más correctamente, correo electrónico y portales institucionales y archivos; diarios digitales pero también blogs, foros y chat; redes comunitarias pero también radio y televisión, y teléfono. Entonces Internet es todo lo previo más Internet. Pero entonces, ¿cuál es la tecnología de la televisión?, ¿y el dispositivo de la radio?, ¿es lo mismo como contacto el diario digital que el diario papel?, ¿Internet es correo electrónico o publicidad masiva, texto individual o construcción comunitaria, comunicación privada o pública?

Internet vino a generar un gran equívoco

Internet hizo creer que era un nuevo medio de comunicación. Sin embargo Internet es una nueva tecnología, la primera que no se diferencia de las anteriores sino que brutalmente se solapa, confunde y excede a las anteriores. Internet no es un nuevo medio de comunicación, es una tecnología que permite el desarrollo de varios de los “viejos” medios de comunicación y de novedosas maneras de contacto (es decir, de nuevos medios de comunicación).

¿Qué es un medio de comunicación?, o más correctamente, ¿a qué estamos llamando medio de comunicación? A una determinada gestión del contacto vehiculizada por un conjunto cualquiera de dispositivos técnicos. Es decir, no es un determinado conjunto de dispositivos técnicos; es un tipo de contacto que puede ser gestionado por el conjunto “A” de dispositivos, pero también por el conjunto “B”, y en el futuro por el conjunto “C” (y seguramente, para muchos medios, en el pasado esa gestión del contacto fue lograda por el conjunto “D”). (Por ejemplo, el medio “teléfono” es el tipo de contacto que hasta hace poco sólo permitía el dispositivo técnico “teléfono”, y hoy permite tanto él como Internet.)

Esta definición de medio de comunicación no debería asombrar. Fue señalado cómo ya puede encontrarse en la urdimbre de prácticamente todas las historias de los medios. Y sino podemos apoyarnos en ejemplos como los del disco (de música) que fue disco aunque fuera cambiando la tecnología y sus dispositivos técnicos: el disco fue el disco de pasta, el de 45, el de 33, el de vinilo,

el long play, el mono, el estéreo, el cd, el cassette, el magazine, etc. Cada una de estas tecnologías produjo diferencias en el tipo de contacto, pero no fueron socialmente consideradas significativas como para hablar de nuevos medios de comunicación (a pesar de que el disco de pasta estandarizó la duración de la canción, y casi la inventó como formato; a pesar de que algunas tecnologías obligaban a la escucha en un espacio fijo y otras permiten el desplazamiento; unas obligaban a la escucha compartida y otras se limitan a la escucha privada, etc.). Es decir, si revisamos cada medio de comunicación encontraremos que el mismo no estuvo ni está “encerrado” en una única tecnología ni en un único conjunto de dispositivos técnicos. Lo que siempre definió a los medios de comunicación fue su gestión particular del contacto. (Y sin embargo, esta particularidad del contacto fue casi siempre confundida, a partir de una mirada semi-mc‘luhaniana, con la determinación que un tipo particular de dispositivo y/o tecnología generaba. Se priorizó el instrumento, y no la decisión social de gestionar de una determinada manera el contacto.)

Seamos honestos. Casi ninguna historia de los medios es ciegamente tecnológica. Casi todas trabajan un concepto de medio de comunicación como una particular manera social de utilizar las capacidades de contacto que brinda una determinada tecnología. El acento parece estar puesto en la utilización social de la tecnología y no en la tecnología. Parece. Sin embargo no es nada que no permita esa tecnología, y un medio está claramente asociado a determinados dispositivos técnicos y no a otros, y un medio es el uso de parte de las posibilidades de esos dispositivos y no de cualquier dispositivo o conjunto de ellos que permitan un contacto semejante, y un medio casi siempre fue llamado igual que la tecnología y/o el dispositivo, fusionándolos. Muchas historias de los medios han abandonado el determinismo tecnológico, pero (sin querer) lo siguen profesando.

Nuestra propuesta de definición social de medio de comunicación

Proponemos llamar medio de comunicación a: *toda gestión del contacto vehiculizada por un conjunto de dispositivos técnicos*, donde cada medio

particular de comunicación se distingue de otro *por el tipo de gestión del contacto vehiculizada con independencia del conjunto de dispositivos técnicos utilizados para ello.*

Este (nuestro) acento puesto en la gestión del contacto podemos encontrarlo bosquejado en Oscar Traversa (“Aproximaciones a la noción de dispositivo”). A diferencia de otras posturas donde se reservaba la noción de “dispositivo” a la tecnología o instrumento tecnológico, y el consenso social de cómo utilizarlo formaba parte del concepto “medio”, Traversa define dispositivo como una particular gestión del contacto, incluyendo en él tanto el aparataje técnico como las gestiones sociales de distribución y circulación de los textos producidos por esos instrumentos técnicos. Es decir, aunque difiera la perspectiva de Traversa de nuestra postura, nace en ella. El embrión de nuestro planteo está en sus acercamientos a los dispositivos, donde el acento está puesto, como en nosotros, en la naturaleza de la gestión del contacto, privilegiándola por sobre las características técnicas del aparataje (Traversa), con independencia de la tecnología utilizada (nosotros).

Medio y medio masivo de comunicación

Sabemos que hemos indiferenciado “medio de comunicación” de “medio masivo de comunicación”. Fue ex profeso. El teléfono tiene la culpa. Es obvio que todo medio masivo de comunicación es un medio de comunicación, y no la inversa. Pero no es tan obvio que la masividad de los medios masivos de comunicación no lo es tanto por el acceso masivo al medio como por la difusión masiva de algunos de sus contenidos, que no depende solamente del acceso masivo al medio. La televisión es un medio masivo de comunicación porque algunos de sus contenidos son consumidos masivamente, no porque muchos otros de sus contenidos sólo son consumidos por pocos. Y sin embargo se acepta que Internet es un medio masivo aunque su principal uso (por ahora) es de generación y consumo de contenidos no masivos, cualidad que no se le atribuyó al teléfono a pesar de exhibir las mismas cualidades. Ex profeso hemos indiferenciado medio

de medio masivo de comunicación porque tal vez esta diferencia también esté siendo puesta en cuestión por Internet, tal vez otro gran equívoco. Y porque queremos pensar a la pintura y a la música como medios de comunicación, ¿por qué no?

Volvamos al teléfono. Quienes siguen pensando a los medios casi como “tubos” (no importa tanto el estilo de los mensajes como la propiedad de los medios de comunicación que los transmite si queremos estudiar sus efectos; no importa tanto el discurso social sobre los propietarios de los medios que resignifican sus discursos como sus intenciones e intereses políticos comerciales - que muchas veces sólo podemos presuponer-; no importa tanto las significaciones heterogéneas de un discurso de los medios dentro de una sociedad como la ideología de sus productores, etc.) descuidan la potencia retórica y enunciativa de los discursos (los contenidos), presente también en los discursos telefónicos; descuidan las apropiaciones parciales y críticas que muchos sectores sociales hacen de estos discursos, semejantes a las que ocurren a partir del teléfono; privilegian la propiedad y naturaleza del aparataje técnico, por ejemplo de la televisión, y se despreocupan del teléfono a pesar de su propiedad y naturaleza del aparataje técnico. El triple play está salvando al teléfono del “ostracismo”. Empresas comerciales y candidatos políticos están utilizándolo por su masividad y potencia de gestión del contacto: interpelación directa y privada. Etc.

Para algunos estudios políticos del sistema comunicacional ocuparse de cuál es la ubicación en la “base económica comunicacional” de los distintos actores sociales según cuál es su relación de propiedad con los instrumentos comunicacionales es imprescindible, pero es insuficiente.

¿La muerte de la televisión?

Nuestra propuesta nos permite adentrarnos de otra manera en el debate generado en estos años a partir del “anuncio” de “la muerte de la televisión”. Creemos que de una mejor manera. Pudiendo afirmar, por ejemplo, que Internet no va a matar a la televisión, como hoy tiende a pensarse. No lo va a hacer

porque, por ejemplo, si se mantiene el tipo de gestión del contacto que hoy propone la televisión, pero ya no con el dispositivo técnico de la televisión sino con el de Internet (una posibilidad), sigue siendo televisión porque sigue generándose el mismo tipo de contacto, es decir que sigue siendo el mismo medio, según nuestro planteo. La televisión va a sobrevivir a la televisión. El medio “televisión” va a sobrevivir al dispositivo técnico televisión. Y casi seguramente seguirá llamándose televisión. (Como la escritura, como el disco, como el cine, y como casi todos los medios).

¿Y por qué va a persistir el tipo de contacto hoy conocido como “televisión”? Porque es muy difícil imaginar a nuestras sociedades prescindiendo de él. Pero claro, esto necesita ser justificado.

Una definición social de televisión

¿Qué es la televisión? Es un tipo particular de contacto caracterizado por los siguientes elementos: a) asimetría emisión/recepción (pocos e identificados emisores, muchos y anónimos receptores); b) discursos audiovisuales como materialidad del contacto (aunque obvio, y tal vez por obvio, la naturaleza audiovisual de los discursos televisivos suele ser descuidada en algunas reflexiones sobre el medio); c) recepciones privadas simultáneas de discursos públicos (aunque la recepción puede volverse pública, en un bar por ejemplo, nunca es totalmente pública).

Podrá observarse que no consideramos al “directo” como característica definitoria de la televisión. Simplemente porque no lo es. La radio ejerció el “directo” desde su propio nacimiento, el teléfono fue sólo directo hasta la aparición de los contestadores/grabadores de mensajes, el teatro es esencialmente y casi únicamente “directo” (¿o el teatro no es un medio?). Sobre el “directo” televisivo se han destacado tres aspectos: la simultaneidad emisión/recepción, el imponderable y el “descubrimiento” del receptor que excede al conocimiento/control del emisor. Los tres aspectos existen en la radio y en el teatro, para quedarnos con los medios que comparten con la televisión la asimetría

emisión/recepción. Es cierto que el lenguaje audiovisual (televisión) contiene más información que el sonoro (radio), y por lo tanto que el “descubrimiento” de aspectos del discurso por parte del receptor que no son conocidos/controlados por el emisor es posible en mayor medida en la televisión que en la radio. Pero esta diferencia proviene de las distintas naturalezas de sus lenguajes, no del “directo” (es obvio, ya lo dijimos, la televisión es discurso audiovisual, pero muchas veces parece olvidarse este “detalle”).

Las recepciones privadas simultáneas de discursos públicos es lo que nos permite asegurar la larga vida para la televisión, semejante a la larga vida de la radio. En primer lugar vale observar que algunos servicios de “televisación” de eventos para privados coinciden con el medio “televisión” en los puntos b) y a) (aunque los receptores suelen ser relativamente pocos), pero difiere en el c) porque los discursos no son de acceso público, no son públicos. El caso de cámaras (en general fijas) que registran continuamente espacios públicos o privados que pueden verse vía Internet coincide en los tres aspectos con la televisión, y sin embargo no son (todavía) reconocidas como experiencias televisivas porque la simultaneidad de sus múltiples recepciones privadas no se pone en evidencia (en el mismo texto o en los metadiscursos sobre él), pero estamos frente a un caso puro aunque no clásico de “televisión”. Lo conocido como “circuitos cerrados” (en general de control) sólo comparte con la televisión el punto b) y el “directo” televisivo, nada más, y entonces no es para nuestra cultura televisión; pero todo cambia si esas imágenes se suben a Internet o a la televisión (obsérvese que no es televisión a pesar de compartir el soporte perceptivo de su lenguaje y el, justamente, “directo” televisivo: el directo televisivo no construye a la televisión como medio). Y la radio, para concluir este arbitrario recorrido, no es televisión simplemente, y ni más ni menos, que por el punto b).

La televisión no morirá mientras el hombre siga siendo gregario. No es tema de este artículo el porqué de la “sobrevida” de la radio (inesperada para sus agoreros) después del surgimiento de la televisión. Pero es argumento para

nuestro planteo sobre la larga vida a la televisión. La televisión es compañía presente. Como la radio. Esa compañía es simple o doble, pero siempre presente.

Primera aclaración: que lo sea no significa que todos la vivan (consuman) como compañía, pero por serlo es que la televisión no podrá ser reemplazada por ningún otro tipo de contacto donde no exista la simultaneidad de sus múltiples recepciones privadas.

Hablamos de compañía presente simple cuando el texto televisivo es grabado, y de compañía presente doble cuando es “en vivo y en directo”. En el primer caso el “televidente” sabe y se sabe uno entre otros (uno entre y con innumerables, pocos o muchos) que están viendo y escuchando en el mismo momento ese contenido: el esperado sí de la heroína en una telenovela, la última emisión de un serial, la muerte del villano en una película. Existe un curioso olvido en todos aquellos que circunscribieron “lo televisivo” en el “directo”: la televisión también es grabado, propio y ajeno. La televisión también es sus seriales, sus telenovelas, sus documentos periodísticos, sus documentales, sus dibujos animados, sus publicidades, etc., contenidos grabados pero recepcionadas en presente (en el presente de su emisión, junto con otros anónimos). Y la televisión también es los grabados ajenos, las películas o documentales cinematográficos (o institucionales, o gubernamentales, u hogareños, etc.) pasados por televisión. Ver una película en el cine es experimentar una gestión del contacto muy distinta a ver esa misma película en la pantalla del televisor (usado como mera pantalla) o en la pantalla de una computadora por medio de un videocassette, un dvd o un cd rom, o accediendo a esa película en Internet (utilizado aquí como una suerte de archivo), y muy distinta a un tercer tipo de gestión del contacto como es verla por televisión (en el mismo momento, junto a muchos otros, casi todos anónimos). Es muy distinto llorar la muerte de la heroína de una historia en el espacio público aunque oscuro (y muchas veces pronto a iluminarse) de la sala de cine que compartimos con extraños, a hacerlo en soledad o con sólo la compañía privada de (pocos) conocidos en un espacio privado sabiendo que esa experiencia de consumo de texto en ese mismo momento es casi

imposible que se esté repitiendo en otro lugar, y ambas maneras muy distintas a hacerlo en soledad o con sólo la compañía privada de (pocos) conocidos en un espacio privado pero sabiendo que esa experiencia de consumo de texto se está repitiendo en innumerables otros espacios, que otros (anónimos) están compartiendo la experiencia en ese mismo momento. La fuerza de saberse uno entre otros es tan irreductible como la de saberse único. Ninguna de las dos experiencias de contacto es asimilable a la otra, ninguna reemplaza a la otra. El hombre (todavía) es gregario, y necesita momentos de soledad, pero lo define su carácter comunitario.

El segundo caso es el del “en vivo y en directo”, el famoso “directo” televisivo. La compañía presente es doble, es con los otros televidentes pero también con el enunciador del texto. No necesita ser justificada la importancia y fuerza de la particularidad de esta compañía doble (que no olvidemos que también posee como medio la radio), pero son interesantes recorrer algunos casos.

Las transmisiones televisivas de eventos deportivos son el argumento obvio de la importancia de la compañía presente. También por su carácter negativo, que adopta la forma de contraejemplo. La fortaleza del fútbol como catalizador de emociones y constructor de pasión reside (en países futboleros como la Argentina) en la compañía, en compartir dos presentes, el efímero del gol y el extendido del resultado. Existen muy pocas experiencias comparables a vivir un gol (mejor del equipo propio): su escasez con respecto a los múltiples tantos del basquet o del tenis, y la masividad de la pasión que es alimentada por esa misma masividad, construyen al gol en el fútbol como un instante de comunión social irrepetible. Prolongado por el compartir posterior de las emociones generadas por el resultado. Durante una época que hoy parece ya lejana y perdida, existían transmisiones diferidas de partidos de fútbol, que en algunos casos comenzaban una hora después de comenzado el partido: es decir, mientras empezaba el segundo tiempo de ese partido, comenzaba la transmisión del primero recién terminado. Los viejos espectadores de estas transmisiones conocen cuál era la disyuntiva: ver en televisión el primer tiempo mientras

simultáneamente se escuchaba por radio el segundo, es decir ver lo que ya se sabía que había ocurrido, o ver y escuchar el partido por televisión intentando no enterarse del resultado (actividad compleja donde los silencios o griteríos del barrio aportaban o construían falsos indicios de lo que estaba ocurriendo o había ocurrido en el partido). La “desubicación” del consumidor desfasado de la pasión popular compartida.

Hoy la importancia positiva y negativa de la compañía presente con las transmisiones de fútbol se ha sofisticado. La televisión transmite con dos o tres segundos de retraso con respecto a la radio, y en el momento de escribir estas líneas coexisten dos sistemas televisivos, uno de ellos codificado con un retraso de entre uno y dos segundos con respecto al no codificado. Las consecuencias son signos de las complejas vivencias del tiempo presente: caminar a algunas cuerdas de un estadio de fútbol y escuchar como un eco ahogado el grito de gol de una tribuna y dos segundos después escuchar el grito aislado de una persona que está viviendo por televisión ese mismo partido en directo; la emoción de la final de un torneo con la adrenalina de la posibilidad de llegar en esa jugada al gol que lo obtenga, quebradas por el grito de gol de un vecino que ve el partido con un sistema no codificado, es decir que ve el partido uno o dos segundos “adelantado”, es decir que su grito de gol se adelanta entre uno y dos extensísimos segundos a que pueda ser visto en la pantalla con la misma transmisión pero por sistema codificado; en un bar el adversario que le dice “No” a su vecino de mesa cuando este se ilusiona con un posible gol de su equipo por la imagen que ve en la pantalla de televisión, pero que el adversario ya sabe que no ocurrirá por estar escuchando simultáneamente la radio que “adelanta” dos o tres segundos. Contraejemplos o ejemplos negativos de la compañía presente, ejemplos de la importancia de la compañía presente, que bien sabían quienes miraban partidos diferidos a la noche (habiéndose jugado a la tarde) sin saber el resultado pero que no los emocionaban como los pocos que se transmitían en directo.

Encontrar en la transnoche una transmisión “en vivo y en directo” es encontrar compañía, sea el contenido que sea, sea la calidad que sea del programa.

O un curioso contacto jugado por estos días en un noticiero de trasnoche con esas cámaras de ciudad que muestran paisajes que ilustran la transmisión. La cámara muestra un edificio entre otros surgiendo de la oscuridad por algunas luces encendidas que dibujan ventanas; pero entre ellas hay una luz que se prende y se apaga, y el conductor del noticiero saluda al amigo, y con un código inventado sobre la marcha dialoga con él: si sos de tal equipo dejá apagada la luz, si sos de tal otro prendela y apágala, etc. Compañía.

La muerte individual de la televisión no implica su muerte social

Es cierto que la posmodernidad, el neoliberalismo, la sobremodernidad, la era neobarroca o la hipermodernidad se alimentan de individuos cada vez más aislados, cada vez más diferentes entre sí, con intereses y gustos cada vez más distintos, pero aún nuestras sociedades siguen siéndolo por compartir algunas cosas, menos que antes, pero aún muchas. Y entre ellas, el tiempo presente. La televisión es compañía presente. Ver la temporada “1” de una serie en un dvd no es experimentar la gestión del contacto de la televisión, es sólo consumir el relato de la serie. Ver una discusión ocurrida en un programa de televisión accediendo a YouTube no es compañía presente, no es “televisión”, es ver el archivo/documento de esa discusión. Ver a la noche un capítulo de la telenovela de la tarde que grabó nuestro dvd mientras no estábamos es sólo ver ese capítulo, no es ver televisión, no es compañía presente.

El argumento de que Internet va a decretar la muerte de la televisión porque no habría motivos para ver lo que la mayoría ve en lugar de lo que realmente a uno le gusta y/o interesa (que podrá encontrarlo en el archivo “total” de Internet), porque no habría motivos de tener que verlo cuando el medio televisión lo transmite (y sólo en ese momento) en lugar de hacerlo en el momento que uno realmente lo desea (solo), porque no habría motivos para una recepción absolutamente pasiva frente a otra que admite la interacción (como si la “televisión” no pudiera y no estuviera utilizando dispositivos técnicos de

interacción sin perder su gestión de contacto “televisión”) olvida el más simple de los argumentos: el hombre es un animal gregario.

Larga vida a la televisión, aunque algunos o muchos la abandonen porque no les interesa esa compañía presente. Como ha ocurrido hasta ahora, como lo señalan todas las historias de los medios, en el futuro seguirán coexistirán distintos medios, cada vez más medios. Algunos perderán “audiencia” frente a otros, pero coexistirán. Y no importa con qué dispositivos técnicos y/o tecnologías, pero la televisión seguirá existiendo. Podrán cambiar esos dispositivos o reemplazarse esas tecnologías pero no desaparecerá la singular gestión del contacto que propone la televisión, el medio “televisión”, por lo menos mientras el hombre siga necesitando y buscando compañía, por lo menos mientras nuestras sociedades sigan siendo más o menos como las conocemos hoy.

BIBLIOGRAFÍA

Steimberg, Oscar (1989): “Medios de comunicación” en **Di Tella, Torcuato**: *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires, Puntosur editores.

Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Colección del Círculo-Atuel, 2da. edición.

Traversa, Oscar (2001): “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *signo&seña* Número 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires.

Verón, Eliseo (2001): *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

POR EL PARANÁ. LA RELACIÓN CON ‘EL OTRO’ EN DOS VIAJEROS NATURALISTAS

Liliana Cecilia Petrucci

lilianapetrucci@ciudad.com.ar

Proyecto de Investigación: Discursos de viajeros europeos y cultura escrita en la Argentina (1801-1910)

Director: Lic. Mario Sebastián Román, Co-directora: Prof. Liliana Cecilia

Petrucci

FCE – UNER

Palabras clave

Viajeros naturalistas europeos, alteridad, imaginario, condiciones de recepción y producción

Resumen

Los viajes de los naturalistas europeos del siglo XIX se articulan a la ‘re-invencción de América como naturaleza’ y por lo tanto son significados como un ‘segundo descubrimiento’ por los intereses expansionistas y comerciales que implicaban y que, a diferencia del primero, se articulan a un proyecto ilustrado y científico.

Se retomarán de los relatos de dos viajeros naturalistas del siglo XIX la relación con ‘lo otro’ que se pone en juego en su recorrido y relevamiento por las costas del Río Paraná.

Nos detendremos en las apreciaciones de Alcides D’Orbigny- naturalista francés- y Charles Darwin – inglés-. En el primero la articulación con algunas referencias a la ‘naturaleza’ serán la ocasión para reivindicar la propia cultura, en el segundo, la escritura ‘contenida’, circunscripta por la tarea y el saber aparecerá

(según nuestra lectura) sustraída a las reivindicaciones más frontalmente etnocéntricas, con un tinte nacionalista en disputa con los ‘colonizadores’.

Si bien la especificidad de estos viajes- científicos-, sus pretensiones y los parámetros desde los que se producen, tiende a opacar su carácter ‘ficcional’ (Said) y realzar los ‘efectos’ de realidad, tal como señaló Barthes, el relato aparece marcado por la necesidad de reconducir lo extraño a lo familiar o bien, como lo ‘exótico’ que resulta inclasificable y no parangonable con ‘lo propio’.

Las representaciones y la ‘relación con el/lo otro’ será analizada en relación al ‘orden del discurso’ de la época, un modo de producción y recepción en relación a un imaginario. Narrativas que al describir el espacio lo constituyen y portan las marcas del ‘cuerpo’ a través de las *focalizaciones enunciativas*- en tanto ‘signos del cuerpo en el discurso’ (De Certeau)-. Dado que nuestras condiciones de recepción y representación intervienen en la producción, la relación entre ‘lo propio’ y ‘lo otro’ merecerá una consideración especial.

* * *

Uno de los nudos de indagación, en nuestro proyecto de investigación (1), es la relación con ‘el otro’ en la que se juegan y singularizan los imaginarios de la época, en esta instancia retomamos los relatos de dos viajeros naturalistas del siglo XIX.

El relato y el viaje aparecen solidarizados, vinculados por un andar en el que se entrecruzan el ‘ver’- *un conocimiento del orden de los lugares*-, o el ‘ir’- como *acciones espacializantes*- (de Certeau 1996:131) y el ‘hacer’. Tejido heterogéneo de fragmentos, huellas de tradiciones recibidas y ‘observaciones’ que crean un espacio al ‘describirlo’ y delimitarlo según *focalizaciones enunciativas*.

Con el desarrollo del ‘discurso científico’ algunos descriptores tienden a desaparecer en beneficio de la ‘exposición de un conocimiento’, un ‘ver’ que autoriza articulado a un saber, en la enunciación se juegan- veladas o no- las

relaciones entre lo propio y lo otro, entre un sistema y una habitabilidad. Una alteridad que aparece en los modos de acumulación, en los ‘modelos’ de ajuste y en la relación de extrañeza, familiaridad y/o exótica con ‘lo otro’.

Si bien en los discursos sobre/ ‘en viaje’ (Román 2005) la relación con los discursos científicos se va desplazando hasta convertirse en un ‘género autónomo’ (Colombi 2006:17) la inscripción de los viajes de los ‘naturalistas’ amerita su vinculación.

Desde hace un tiempo los trabajos sobre las implicaciones del ‘giro lingüístico’ y la posibilidad de conocer al ‘otro’ conllevan, en algunos enfoques, el reconocimiento de la radical heterogeneidad de la relación entre ‘lo otro’ y ‘nosotros’. Más aún, lo otro ya no es referido a un ‘continente’ ajeno, exterior, sino que se refracta y resplandece como alteridad consigo mismo: “la no identidad consigo mismo, lo radicalmente otro de uno mismo; la no pertenencia a un determinado lugar, lengua, cultura o religión; la ausencia de un origen único, idéntico (2).”

Sin pretender soslayar la interpelación sobre la posibilidad de conocer al ‘otro’ y sin estar resuelta la polémica que algunos sindicán como parte de los restos de las ‘ansiedades cartesianas’- objetivismo vs. relativismo-, optamos por el recorte de los textos que aluden a la relación con ‘lo otro’ sin menguar nuestras marcas en un intento de ‘diálogo’ (Todorov 2005) en el que se juegan nuestras condiciones históricas, lingüísticas, éticas...

Partimos del reconocimiento de que los discursos sobre ‘la raza’ y las costumbres y sus justificaciones no son la expresión de intereses individuales, aunque expresen posiciones, y marcan su producción y recepción como verosímiles en una época dada.

En los debates clásicos- sg. XVI y XVII- está presente la diversidad de los pueblos y las costumbres, la cuestión pasa por si es posible extender los ‘valores’ más allá de las fronteras o si son todos relativos.

La perspectiva *etnocentrista*, incluida dentro de la *universalista*, se caracteriza por pretender ‘elevantar como valores universales los de la sociedad a la

que se pertenece'. Todorov plantea que el 'etnocentrismo es la caricatura natural del universalista'.

La pretensión de conocer al 'hombre en general' se sostenía en la concepción de la lengua como universales en tanto lengua de la razón.

Es así que, los cambios históricos serán considerados como superficiales, no transforman 'el teatro' de sus acciones, se tienen las mismas 'pasiones' y 'corazón' que en la antigüedad. Dicha perspectiva reúne diferentes polémicas y posiciones, la extrañeza ante 'lo otro' para algunos no justifica denominarlos como 'bárbaros' aunque se prefieran las propias costumbres- cultura. Asimismo, están las denominadas 'condescendientes' con las diferencias al constatar que las mismas no son posibles de totalizar ni en relación al extranjero ni al 'nosotros'-a los 'compatriotas'-. Sin embargo, su aspecto crítico no puede obviar situar los propios valores/costumbres en parámetros de contrastación, un modo egocéntrico vinculado al etnocentrismo.

El 'etnocentrismo científico' (denominado así por Todorov) se desarrolla con los documentos elaborados por Joseph-Marie de Gerando (1800) que pretenden orientar científicamente las 'indagaciones de los viajeros'. Si bien parte de una crítica al etnocentrismo, su enfoque no avanza respecto al universalista y racional: parte del 'hombre en general' y de las relaciones político-económicas y civiles de su sociedad como nociones válidas para la 'sociedad en general'.

d'Orbigny en el libro "Viaje por América Meridional" (d'Orbigny 1945) - realizado entre 1826 y 1833- comienza señalando el quiebre respecto a los relatos de viajeros del siglo pasado -cerca de la novela- y la distancia en la que inscribe su discurso sobre el viaje en tanto 'literatura científica'. El reconocimiento a Humboldt, a su patrocinio, se vincula a dicha diferenciación que, a su vez se relaciona con el interés de reivindicar América del Sur como 'naturaleza virgen' junto a la crítica a los formatos habituales de los discursos sobre el viaje- disyunción 'subjetivista- objetivista'- y a la abundancia de detalles que resultan 'insípidos' (Pratt 1997).

En la ‘dedicatoria’ a los lectores solicita colaboración y complicidad, además de afirmar que los viajeros no mienten, plantea el resguardo con el que cuenta el lector ilustrado para sopesar el discurso. La ‘verosimilitud’ estaría más ligada al ‘orden del relato’ general, a lo opinable y por lo tanto a la ‘opinión del público’ (Barthes 1987: 185), junto a la descripción ‘real’- ‘a la expulsión del significado en beneficio del signo’- propia del discurso particular en el que se inscribe.

Retomamos para este trabajo el recorrido por el Paraná – desde Buenos Aires a Corrientes- que comienza el 14 de febrero de 1827. En ese trayecto, las referencias a la abundancia de una naturaleza virgen son frecuentes, a las que se les añade el toque sensible- característica en el discurso romántico-.

La ‘marca del cuerpo en la escritura’ se aprecia en formulaciones como: “Quedé encantado por el aspecto del lugar. Todo respiraba abundancia” “El majestuoso Paraná...su inmensa anchura perdida en el horizonte lejano, me llevaba a admirarlo en religioso silencio”

Presencia en el discurso que se reitera junto a la crítica a las prácticas y costumbres como por ejemplo, el incendio de los campos para ‘renovar los pastos que alimentan al ganado’y la devastación que producen, es la ocasión para comentar: “ofrecía un espectáculo de destrucción que infundía en el ánimo un sentimiento de profundo dolor y espanto” (d’Orbigny 1945:97).

Un espanto que no interpelará su afición por la caza y el éxito logrado que deja ensangrentado el suelo y que atribuye a la ausencia de civilización: la confianza e inexperiencia de los pájaros que ‘aún no habían aprendido a temer’ ‘la dominación tiránica del hombre’. “¿Cuándo la civilización haya invadido esta ribera salvaje ya no habréis de recorrer con paso tan leve los meandros de vuestras chacras! (d’Orbigny 1945:102)

El etnocentrismo egocéntrico se articula a la distinción ‘bárbaro-civilizados’ en el parangón entre ‘esos hombres desconfiados y poco comunicativos’ con los jaguares ‘de aspecto feroz’, la ‘pereza’, los vicios y costumbres indolentes y sanguinarias, así como a la dificultad para el desarrollo

vinculado a la escasez de leyes y la poca fuerza del gobierno. Consecuente con dicha relación imaginaria con las propias costumbres, instituciones y prácticas a las que atribuye el rasgo ‘civilizado’, está el reconocimiento de los establecimientos agrícolas ‘hermosos’, los ‘surcos arados’ que se asemejan a los de su patria y/o son de extranjeros.

Remontando el río Paraná y a la altura del Paraná de las Palmas destaca su anchura en comparación con el Sena, describe sus aguas ‘profundas’ y rojizas:

...las islas adornadas de ceibos, cuyas flores brillantes apenas dejaban ver unas hojas”...”la superficie del agua surcada en todas direcciones por pequeñas golondrinas (Golondrina de cola cuadra, de Azara)... (D’Orbigny 1954:95)

Pasando la altura de Baradero destaca las especies de cisnes: ‘*la de la cabeza y cuello negros y el pequeño cisne blanco*’... “Innumerables bandadas de camichis moñudos,...” aportan una descripción supuestamente liberada de significados que, al denotar lo real lo significan- ‘un efecto de realidad’ (Barthes 1987: 186)-

Desplazamientos que en su suspensión aparece como ‘constrictivo’: “...comenzó a cansarme el no tener sino un espacio de de doscientos o trescientos metros que recorrer”. Así como la ocasión para constatar/describir una especie y exhibir un saber: “Al reanudar la marcha llegamos a la isla Toros..., donde hicimos un alto y encontré un pequeño espécimen de ampularia y numeroso insectos carábicos.”

En el caso de los relatos de Darwin (1921) se destaca una marcada acentuación descriptiva acorde con el cometido científico, destacado en el paratexto tanto en el título de la obra como en la mención a la comunidad en que se inscribe. Las ‘disgresiones’, si bien son ‘usuales’ o estructurales en los relatos de viaje (Colombi 2006:22), aparecen como ‘manchas’ en un discurso que pretende ceñirse a la necesidad de ‘objetividad – propia del género discursivo primario-’.

Las referencias a los viajeros naturalistas que lo precedieron, como d'Orbigny, Bonpland, entre otros, consecuente con el modo de producción señalado -descriptivo con escasas 'impresiones subjetivas'- redundan en un 'efecto de realidad' que, a su vez, mantiene diferido los intereses comerciales en pugna entre franceses e ingleses.

M. A. d'Orbigny halló en las riberas del Paraná, a la altura de 30 metros, grandes lechos de una concha de estuario viviente cien millas más abajo y más cerca del mar, y yo he hallado conchas semejantes a menor altura en los márgenes del Uruguay (Darwin 1921:185).

Asimismo, destaca la 'magnífica corriente' en la navegación río abajo como

uno de los mejores dones de la Naturaleza, como lo es esta sorbería vía de comunicación, parece estar relegada de intento de no servir para nada...." "y de un suelo que, según el mejor de los jueces, M. Bonpland, en fertilidad no tiene semejante en ningún país del mundo. (Darwin 1921: 199).

El tinte etnocéntrico nacionalista, a esa altura, le resulta ineludible y expresa:

¡Cuán diferente habría sido el aspecto de este río si colonos ingleses hubieran tenido la fortuna de ser los primeros en remontar la corriente del Plata! ¡Qué ciudades tan magnificas hubieran ocupado ahora estas riberas! (Darwin 1921: 199).

Una desvalorización y competencia de intereses enfatizada en relación a los españoles y destacada en la opinión desfavorable del patrón del barco, un 'viejo español que llevaba muchos años en este país', simpatizante de los ingleses, y que afirmaba que el triunfo en la batalla de Trafalgar de los ingleses se debía a la traición y no la torpeza y cobardía -como Darwin pensaba-.

La perspectiva ideológica en la narración y la asunción del 'espíritu nacionalista' de laboriosidad y desarrollo de los ingleses contrapuesto al de los españoles se manifiesta, también, en la relación a la distancia y diferencia entre Paraguay y Argentina. El primero bajo el dominio del dictador Francia marca las

circunstancias que no se modificarían con su relevo por una república ya que requeriría de “un núcleo fuerte de hombres imbuidos en los principios de la justicia y el honor” (Darwin 1921:200)

Si bien el apego a una pretensión objetiva centrada en ‘lo que ve’ es una característica de este tramo de su travesía, se producen deslices/desvíos en los que aparece el parámetro de percepción y valoración que oscila entre la ponderación de las ‘bellezas’, tropos con tinte exótico, y la descalificación según una concepción ‘evolutiva’ y cultural.

A los ya apuntados podemos añadir la referencia al gobierno de López y su estabilidad durante diez y siete años que la vincula a los ‘*procedimientos tiránicos, pues hasta ahora la tiranía parece adaptarse a estos países mejor que el republicanismo*’ (Darwin 1921:183)

Ciencia y cultura, razón y saber, valores y naturaleza se articulan al ‘desarrollo’ y, menoscaban la alteridad, aún cuando sea la manifestación de un embelesamiento exotista.

En este sentido, la pretensión de ‘compresión’ que implicaría el movimiento de reconducir lo extraño a lo familiar o bien, dejarlo como lo ‘inclasificable’- lo exótico-, supone la detención o suspensión del ‘movimiento’ como transformación, una alteridad transformada en un ‘es’ del lugar.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós,

COLOMBI NICOLIA, B. (2006): “El viaje y su relato”, *Latinoamérica, Revista de Estudios Latinoamericanos*, N° 43, México

DARWIN, C. (1921): *Diario del Viaje de un Naturalista alrededor del Mundo. En el Navío de S. M. ‘Beagle’*, Tomo I, Madrid., Calpe, Traducción de Juan Mateos.

DE CERTEAU, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

d'ORBIGNY, A. (1954): *Viaje por América Meridional*, Tomo I, Bs. As., Editorial Futuro, 1ª edición 1844-París

DE PERETTI, C. (2007): "Su llamativa cabeza de polvos de talco...", en *Revista Archipiélago*, N° 75, Barcelona, Editorial Archipiélago: 34-40

PRATT, M. L. (1997): *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Bs. As. Universidad Nacional de Quilmes, Traducción de Ofelia Castillo.

TODOROV, T. (2005): *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI - cuarta edición en español-

NOTAS

(1) "Discursos de viajeros europeos y cultura escrita en la Argentina (1810-1910)" – Director: Mario Sebastián Román, Co- directora: Liliana Cecilia Petrucci.

(2) Apreciaciones a partir de la experiencia de 'expropiación' en la imagen, en la firma, en la lengua que Derrida señala. En: De Peretti, C. (2007) "Su llamativa cabeza de talco...", *Revista Archipiélago*, N° 75/2007, Editorial Archipiélago, Barcelona.

SUJETOS EN LÍNE@. COMUNICACIÓN, REDES SOCIALES E INFORMACIÓN MEDIÁTICA

Sandra Liliana Pinzón Daza

sandra.pinzon@utadeo.edu.co

sanlipi34@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Sujetos en línea@. La constitución del deseo y lo deseable en los medios

Directora: Sandra Liliana Pinzón Daza

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Palabras clave

Deseo, sujeto, sujeto marca, sujeto axiológico, subjetividad, mediatización

Resumen

Sujetos en línea@, constituye un recorrido por tres momentos de reconocimiento y descripción de las formas, condiciones y procesos de relación de los sujetos con los medios virtuales e informativos. Con este acercamiento se busca interpretar los modos actuales en que los jóvenes se construyen como marcas en los diferentes espacios de la red, con el fin de generar las condiciones de posibilidad de un sujeto potencialmente deseable, quien se define por un tipo de identidad creada desde sus fotografías, su perfil, sus contactos, sus gustos, preferencias, su reconocimiento y un poder simbólico suficiente para ser popular y generar deseo en sus virtuales usuarios. Es por ello que uno de los objetivos más importantes de este estudio consiste en advertir, a la luz de los tres momentos presentados, cuál es el tipo de relación que se da entre los jóvenes y los espacios de la red, a partir de la construcción subjetiva de su realidad y de las manifestaciones de una identidad individual y colectiva, marcada por la elaboración de formas del deseo y lo deseable, tanto por parte de los sujetos como

de las condiciones y dinámicas que proponen los espacios. También describir la manera en que es posible reconocer estas mismas categorías en la constitución informativa de los hechos registrados por los medios de comunicación, a partir de la consideración de las actividades coincidentes que se presentan en la red y en los medio de prensa como son ver, valorar, mostrar, aceptar, rechazar y desear, todo ello a la luz de la imagen como elemento articulador.

* * *

1. INTRODUCCIÓN

Revisamos lo propuesto por Pierre Lévy (2007) en torno a la noción de *cibercultura* cómo una redefinición del tipo de sociedad actual y de las formas de socialización de los sujetos, fundamentadas en las nuevas tecnologías de la red y en las necesidades identificadas en quienes interactúan en estos espacios

Otra autora que estudia las condiciones de influencia de estos espacios en la existencia de quienes navegan o entran en contacto cotidianamente, es Sherry Turkle (1997) quien analiza la forma en que se modifica la identidad de los sujetos en las prácticas que ofrecen, promueven y reproducen las diferentes redes sociales o sitios de intercambio virtual.

Por su parte, Kenneth Gergen (1996), plantea como fundamental en el estudio de las nuevas formas de relación, el significado como elemento estructurador de la construcción social del yo. En el texto *Realidades y relaciones*, propone que las concepciones del yo y de los otros se derivan de las pautas de relación, a la vez que son sostenidas por estas mismas.

También revisamos lo propuesto por Paula Sibilia (2008) desde la relación entre lo privado y lo público, en el marco de la idea del *yo espectacular* que se gestiona como una marca. En estas reflexiones la autora hace énfasis en la exhibición de la intimidad en la escena contemporánea y las diversas modalidades que asume el yo para “hacerse visible”.

Abordamos también el tema de los medios informativos, con el fin de hallar en la conformación de los hechos en tanto noticias, visos de configuración de la identidad social y de la valoración axiológica de los sujetos, situaciones y conductas, determinadas por un deseo de conocer y por el potencial deseante de mostrar, ver, rechazar o aceptar aquello que se registra diariamente en los espacios informativos. Para determinar el interés de la indagación realizada en torno a los medios informativos, tuvimos en cuenta algunos autores que permiten estructurar el sentido y la carga axiológica del tratamiento de la realidad en los medios informativos.

Inicialmente, abordamos la reflexión en torno a los medios de comunicación y sus prácticas, a partir de Berger y Luckmann (1966) quienes plantean que es posible afirmar que los seres humanos consiguen objetivizar cierto grado de conocimiento, el cual, mediante su asentamiento en la rutina del día a día, llega a configurar universos simbólicos que operan de forma significativa en lo que se ha denominado como sentido común.

Otro autor como Eliseo Verón (1966), plantea su noción de semiosis social a la luz de su consideración de las estructuras discursivas como aspectos ideológicos que permiten configurar las prácticas de sentido en el marco de la sociedad.

Por su parte Irene Vasilachis (1977) plantea la reflexión en torno a las representaciones sociales y la forma en que se estructuran desde diferentes perspectivas sociológicas, jurídicas y lingüísticas en el marco de la prensa escrita. Esta autora alude a la forma en que la prensa registra los hechos a través de la conformación de una serie de representaciones o caracterizaciones sociales sobre sujetos, hechos y acontecimientos que se muestran en la prensa cotidianamente.

En este marco de estudios y acercamientos se ubica nuestra reflexión, la cual apunta a interpretar las prácticas de los sujetos en los espacios de la red y los medios de información, a la luz de la caracterización de la subjetividad, la mediatización, la identidad y el deseo como categorías de análisis y descripción de los datos obtenidos durante la indagación.

3. METODOLOGÍA

Cada uno de los apartados que conforman este estudio, permite realizar un seguimiento de las fases planteadas en la identificación de los procesos de constitución del deseo y lo deseable. El momento I busca inicialmente definir la noción de subjetividad, mediatización, identidad y deseo, así como las formas y condiciones en que se pueden describir e interpretar, definiendo a partir de estas categorías las dinámicas de socialización y construcción social de la realidad en la época actual. Para ello definiremos los conceptos antes mencionados y veremos su presencia en los espacios elegidos para el análisis como son *Facebook*, *MySpace* y *Hi5*, teniendo en cuenta la frecuencia de uso por parte de los jóvenes en sus intercambios cotidianos.

En el segundo momento, describimos el tipo de indagación realizada en torno a los espacios antes mencionados de la red y a las dinámicas informativas en los medios. Allí mostramos los resultados de las encuestas realizadas, las actividades identificadas en cada espacio, así como la forma en que los sujetos perciben, describen y experimentan los contactos y prácticas propuestos por las redes sociales en internet. Se muestra el proceso realizado con el corpus conformado por entrevistas realizadas a jóvenes entre 17 y 25 años de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el intercambio concreto en los espacios ya en funcionamiento de la estudiante auxiliar de investigación (Lina Alejandra Puentes), así como de los estudiantes de las clases de Lingüística y la apertura de dos espacios ficticios, uno con perfil homosexual y otro con el de un joven extranjero interesado en conocer chicas.

Así mismo, establecimos algunos aspectos que nos permitieran obtener mayor cantidad de datos y rasgos acerca de las noticias seleccionadas que fueron

NOTICIA 1. “*La muerte del bebé Luis Santiago*” **NOTICIA 2.** “*Los niños quemados en una estación de policía en Bogotá*”. En torno a estos hechos tomamos su tratamiento y la forma como fueron registradas por los medios, considerando su impacto y la incidencia que pueden tener en la descripción y explicación de los procesos mediáticos, por parte de los sujetos que se informan

cotidianamente. En cuanto a las noticias, tuvimos en cuenta la recordación lograda, los recursos y tratamiento de los hechos, las estrategias de afianzamiento y construcción de la verdad, todo ello obtenido en la indagación realizada a los archivos de los principales medios informativos escritos y televisivos, confrontados con las reacciones de los jóvenes y adultos encuestados.

En los dos aspectos de la indagación, respecto a los espacios de la red y a los medios informativos, quisimos tener en cuenta principalmente la pregunta por el yo que se identifica en las prácticas, por la manera en que se pueden definir los espacios, por la identificación de las funciones que cumplen los espacios y los medios, así como rasgos puntuales de las prácticas realizadas en las redes sociales y en los intercambios informativos. De suerte que para los espacios de la red realizamos una encuesta entre los jóvenes de 17-25 años de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y creamos dos perfiles falsos para poder conocer las experiencias de primera mano y cotejar lo obtenido en las encuestas. En el caso de las noticias, ampliamos la encuesta a jóvenes y adultos, con el fin de diferenciar los procesos de recepción e interpretación que realizan unos y otros. Luego realizamos un recorrido por los diferentes medios que registraron las noticias y confrontamos lo obtenidos en las encuestas y lo mostrado en los diarios y espacios televisivos.

Con el fin de ampliar las posibilidades de análisis sobre la imagen, sus alcances y funciones, propusimos una serie de categorías para entender la construcción del deseo de manera virtual y la percepción de las imágenes como el nivel de verdad necesario para configurar pensamientos y comportamientos colectivos. Estas categorías son: *ver mediático*, *función mediática* y *contenedores de memoria visual*¹ las cuales se construyen como unidades de análisis de la interacción entre los sujetos y las imágenes, en los diferentes procesos semióticos y visuales que tengan lugar dentro de una sociedad bien sea en presencia o en potencial presencia. Inicialmente el *ver mediático* responde a los condicionamientos sociales, culturales, morales e históricos que acompañan a los sujetos en sus intercambios desde el deseo concebido por la virtualidad y con las imágenes. Esto quiere decir que existen una serie de criterios impuestos por el

colectivo social para hacer uso e intercambiar las manifestaciones del deseo individual y las dinámicas mediáticas propias de cada época. Esta forma de ver, de interpretar y de conceptualizar por parte de los sujetos, se basa en los requerimientos propios de los saberes, de los conocimientos y de las formas de control que circulan y se deben reproducir en un sistema social.

En cuanto a la noción de *función mediática*, esta responde a los usos y posibilidades que se pueden lograr con las imágenes y con el control del deseo de los sujetos. En la actualidad, las formas de deseo virtualizado permiten un mayor acceso a portales, a conductas y al tiempo establecido por los sujetos para interactuar en los diferentes niveles de la red. En espacios como el Facebook o el Messenger, los sujetos muestran, se exhiben, sugieren y abren la posibilidad de desear y ser deseados, incluso por personas potencialmente desconocidas. Es la globalización de la imagen, es un alcance inusitado de la presencia de los sujetos en diferentes espacios al mismo tiempo, es un consumo constante, inmediato y fugaz entre los sujetos que produce placer por su falta de compromiso, por su capacidad infinita de intercambios y porque en parte es un juego de roles, de identidades y de comportamientos de dos o más sujeto-objetos deseantes, deseados y deseables.

Haciendo referencia a la noción de *contenedores de memoria visual*, estos se entienden como unidades que sirven para orientar a los consumidores de imágenes, para reforzar el impacto de éstas y para producir una mayor recordación, ya sea esta por asociación, exageración, reiterada presencia o acompañamiento con otros elementos auditivos tanto en el caso de la política, como en el de la publicidad y los medios. En ellos se manifiestan las prácticas discursivas que nos bombardean diariamente, relacionadas con la necesidad de una vida fácil, con los estilos de vida que se vuelven estereotipos y con la estética consagrada por lo que entra por los ojos: la imagen como verdad, la imagen como deseo, la imagen como el único conocimiento posible de los sujetos y la imagen como controladora y orientadora de las conductas humanas.

Todos los aspectos presentados en este estudio, buscan abrir otras direcciones para el abordaje de las actuales prácticas de socialización entre los jóvenes y reconocer la forma en que los medios también han transformado los niveles de percepción de la realidad, sirviéndose de la imagen y su potencial significativo en la configuración del deseo, de los intereses y las necesidades individuales y colectivas. De tal suerte que el este sujeto-marca se moldea dependiendo de los deseos de quienes lo consumen y se reconoce como producto cuyo perfil se adecua a las exigencias del medio para estar vigente.

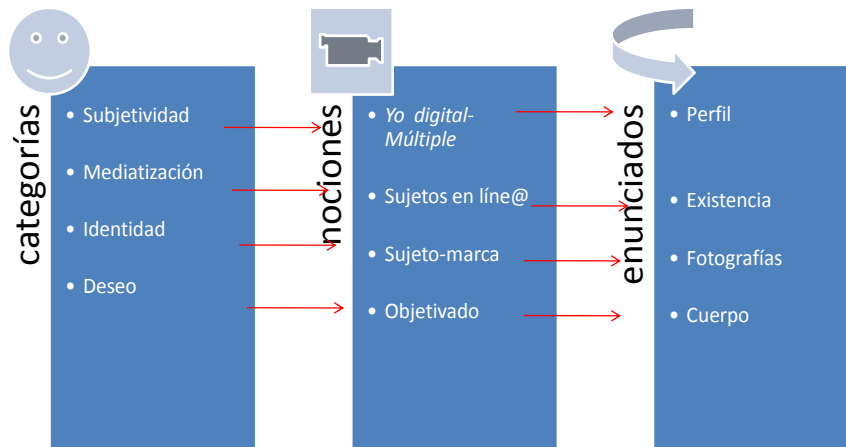
4. RESULTADOS

El mayor aporte de este recorrido tiene que ver con el planteamiento de los sujetos en línea@ como la redefinición de lo planteado desde la cibercultura, los sujetos ciborg, las redes sociales y sus formas de tecnificar lo que se entiende por realidad virtual, por parte de otros autores y propuestas. También se trabaja sobre la experiencia de un grupo de jóvenes que desde sus propias vivencias cuestionan la manera en que se encuentran inmersos y moldeados en cierta manera por las dinámicas de los espacios de la red y los medios informativos.

También se analizan e interpretan los datos obtenidos a la luz de la elaboración de esquemas interpretativos a partir de los cuales se muestra el funcionamiento de las categorías seleccionadas en las prácticas virtuales e informativas de los sujetos en la actualidad, con el fin de plantear dos formas de entender los modos, condiciones y prácticas de construcción de identidad, de manifestación de la subjetividad y de reconocimiento de formas de control desde el deseo y sus diversas manifestaciones y posibilidades.

1. Esquema interpretativo de las prácticas en la red.

ESPACIOS EN LA RED: *FACEBOOK*



2. Niveles de construcción de sentido en los espacios de la red



3. Esquema narrativo de Greimas (1974). Reinterpretación en las prácticas de la red

Destinador ----- Objeto----- Destinatario

|

Ayudante ----- Sujeto -----Oponente

Reinterpretación del esquema de los espacios de la red

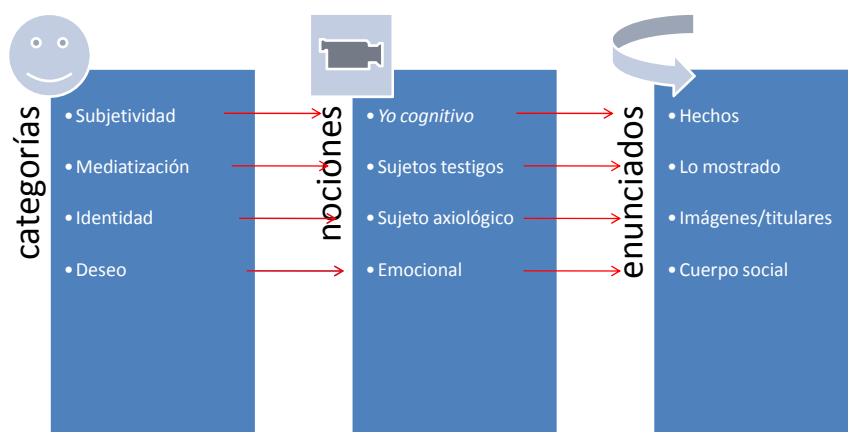
Sujeto- Marca ----- Deseo ----- Contacto

|

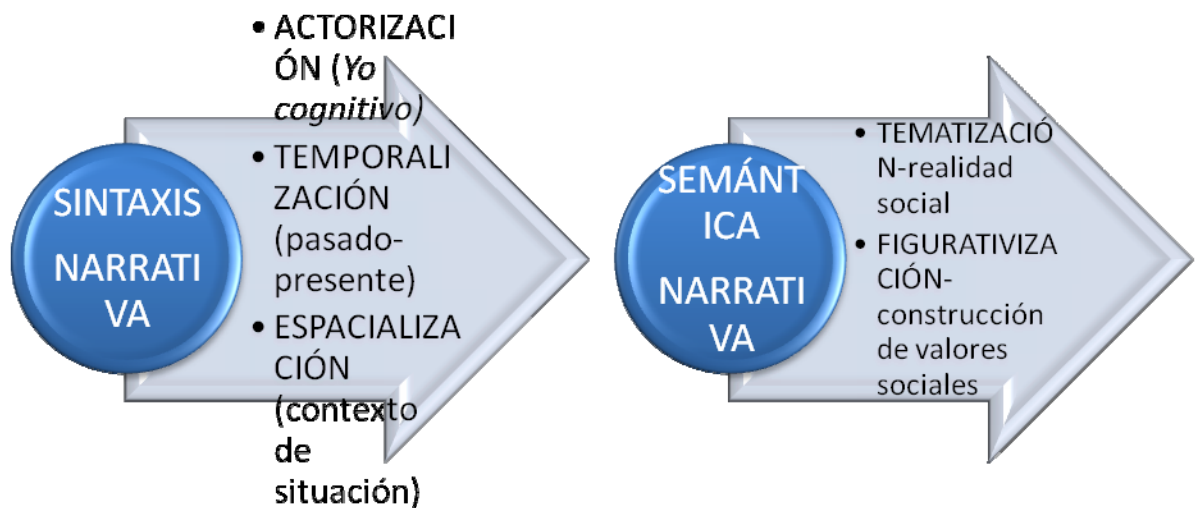
Mediatización ----- Jóvenes -----Privacidad

1. Esquema interpretativo de las prácticas informativas de los medios.

MEDIOS INFORMATIVOS



2. Niveles de construcción de sentido en los medios informativos



3. Esquema narrativo de Greimas (1974). Reinterpretación en las prácticas informativas

Destinador ----- Objeto----- Destinatario

|

Ayudante ----- Sujeto ----- Oponente

Reinterpretación del esquema en los medios informativos

Sujeto cognitivo----- Noticia ----- Audiencia

|

imágenes/ tratamiento ----- Jóvenes-adultos ----- verdad-ficción

Estos esquemas dan lugar a la identificación de las experiencias actuales de socialización de los sujetos, en las cuales intervienen decididamente los espacios virtuales y los medios informativos como elaboraciones de un nuevo tipo de identidad y de construcción social de la realidad. Es así como logramos caracterizar nuevas nociones en torno a la conformación actual de la sociedad, las cuales tiene que ver con un tipo de subjetividad definida por *un sujeto-marca*, en el caso de los espacios de la red y un *sujeto testigo*, en los medios informativos. Así también, pudimos plantear la modificación en la construcción de identidad, ya que se plantea en los espacios de la red un *sujeto-marca*; mientras que en los medios informativos se trata de un *sujeto axiológico*. En cuanto a las coincidencias, pudimos advertir la mediatización como un proceso cuya forma de enunciación de establecer a partir de la utilización de imágenes y enunciados que configuran la nueva socialización y construcción de la realidad, por medio de filtros virtuales o informativos.

Finalmente, otro aspecto convergente es el deseo, ya que en los dos tipos de prácticas es éste el articulador de los comportamientos, ideales y necesidades de los sujetos que interactúan con otros en los espacios virtuales, o en la recepción de ciertas situaciones que adquieren el estatus de noticia, por parte de los medios informativos. Sin embargo, el deseo también permite reconocer matices diferenciales en cuanto a su potencial objetivante, en los espacios virtuales (que se corporiza en otro, otros, en un contacto o un perfil que se exhibe y se consume), mientras que en los medios se trata de un deseo emocional de que codifica en sujetos, hechos o situaciones que se muestran y se consumen como parte de la construcción social de la realidad.

En cualquiera de los dos casos estamos frente a un tipo de sujetación de los individuos, enmarcada por *sujetos en línea@* o *sujetos testigos* que caracterizan los diferentes espacios, modos y condiciones de interacción en las sociedades actuales, a la luz de la eficacia de focalizar el deseo y de establecer maneras discursivas y no discursivas de modificar las prácticas de socialización. Ello conduce al reconocimiento de un cierto tipo de socialización mediada por los

diferentes modos, condiciones y prácticas en que se realiza el sujeto como ser existencial.

Este es el caso de la red como espacio de generación de sujetos e identidades y de los medios informativos como constructores de sentido en torno a la realidad que presentan y la manera como se logra, en los dos casos, la construcción social de la realidad, de sus representaciones y de las formas que adquiere el deseo, dependiendo de sus niveles de mediatización.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre Internet y las redes sociales

GERGEN, Kenneth (1996). *Realidades y relaciones: Aproximación a la construcción social*. Barcelona, Paidós.

LÉVY, Pierre (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona, Anthropos.

TURKLE, Sherry (1997). *La vida en la pantalla*. Barcelona, Paidós

Bibliografía sobre el YO y el OTRO

GERGEN, Kenneth J. (1991). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós

LACAN, Jacques (2008). *Seminario 16. De Otro al otro*. (2008). Buenos Aires, Paidós.

Bibliografía sobre DISCURSO

VERÓN, Eliseo (1996). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.

FOUCAULT Michel (2006). *La arqueología del saber*, Traducción Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI.

Bibliografía sobre IMAGEN

BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

Bibliografía sobre el DESEO

DELEUZE, Gilles 1989. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

DÍAZ, Esther. (2007). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Biblos.

Bibliografía sobre SUBJETIVIDAD

BOURDIEU, Pierre. (1991). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Taurus.

FOUCAULT, Michel (2002). *Hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica.

LACAN, Jacques (2008). *Seminario XVI. De un otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.

PARRET, Herman 1986. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires, Edicial.

Bibliografía sobre MEDIOS Y COMUNICACIÓN

BERGER, Peter Y LUCKMANN, Thomas 1979. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

DÍAZ, Esther 2007. *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires, Biblos.

MORDUCHOWICZ, Roxana 2008. *La generación multimedia. Significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*, Buenos Aires, Paidós.

SARTORINI, Giovanni (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*, México, Taurus

SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

VASILACHIS, I.(1997): *La construcción de representaciones sociales. Discurso político y prensa escrita*. Un análisis sociológico, jurídico y lingüístico, Barcelona, Gedisa.

Bibliografía sobre MODELOS DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

BADIOU, Jan (2009). *El concepto de modelo*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera.

GREIMAS, Julies (1974). *En torno al sentido*, Madrid, Fragua

----- 1989. *Del sentido*, Madrid, Gredos.

VASILACHIS, Irene (1997). *La construcción de representaciones sociales. Discurso político y prensa escrita*. Un análisis sociológico, jurídico y lingüístico, Barcelona, Gedisa.

NOTAS

¹ Categorías planteada por la autora Sandra Pinzón, que consisten en una serie de herramientas y disposiciones para recibir e interpretar las imágenes y configurar significativamente su contenido. El *ver mediático* se refiere a las condiciones, conocimientos y experiencias del sujeto que observa en un contexto histórico y cultural particular. La *función mediática* es la intencionalidad con la cual se producen las imágenes y el papel que cumplen dentro de un proceso de comunicación particular como la política, la religión, el arte, la publicidad o los hechos informativos. Los *contenedores de memoria visual*, son las características sociales, históricas y culturales que presentes en las imágenes y que hacen parte del acervo de una sociedad. Estas categorías permiten la relación significativa entre la producción de las imágenes y los efectos, alcances y posibilidades que adquieren en los procesos de interpretación en una sociedad.

VOCES DE NIÑOS EN EL FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TÍTERES: TATÁ PIRIRÍ

Diana Pizarro

dhyanaangon@hotmail.com

Proyecto de investigación: Tatá Pirirí: Semiosis, creatividad y memoria

Director: Dr. Arno Vogel

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Sinergia-semiosis-creatividad-experiencia artística-títeres-infancia-arte

Resumen

Este trabajo constituye una búsqueda de las bases teórico-metodológicas para abordar el estudio del Festival Latinoamericano de Títeres *Tatá Pirirí* en términos de experiencia artística, sus características, huellas, detalles y los aspectos claves de algunos de los espectáculos en relación con su condición representativa de vivencias de sustratos culturales y voces silenciadas.

Su abordaje pone su interés en saber cómo las representaciones artísticas puestas en escena impactan en las prácticas y en los discursos y los entran en lo que Lotman llama *memoria colectiva*. Se intenta reparar en las problemáticas de *frontera* y de *alteridad*, en los intersticios, en cómo los sujetos alterizados por la hegemonía tienen capacidad de tomar la palabra y cuáles son las posibilidades de decirse, de representarse, de autorepresentarse, imaginarse, figurarse e identificarse por medio de materialidades del tipo de los espectáculos de títeres, intentando captar y dar cuenta de cómo el Tatá Pirirí ha producido *un incremento en la memoria del auditorio*, en cómo estas representaciones impactan en el público, en la memoria colectiva, produciendo un cambio que tiene que ver con la toma de la palabra, en este caso: la de los niños, en este caso, en torno a la

experiencia artística generada en una de las puestas en escena del espectáculo “ÉRASE UNA Y OTRA VEZ” del grupo TANIT TEATRO de España.

* * *

Esta investigación construye sus materiales de estudio en torno a la experiencia artística generada en una de las puestas en escena del espectáculo “ÉRASE UNA Y OTRA VEZ” del grupo TANIT TEATRO en el marco del Festival Latinoamericano de Títeres, *Tatá Pirirí* (edición 2008) con sede en Eldorado,ⁱ y otras ciudades del interior de la provincia de Misiones, del cual se realizó una observación participante y se cuenta con registro fílmico.

Tatá Pirirí, en lengua guaraní significa “el chisporroteo del fuego”, “chispas de fuego”. El festival se viene realizando desde el año 1997, está actualmente en su doceava edición correspondiente al año 2010ⁱⁱ.

Además de las funciones en salas, cuenta con espectáculos en espacios no-convencionales, por las características del lugar y la gente, en escuelas, quinchos barriales, plazas, etc., gratuitas o cobrando, según las posibilidades locales y el apoyo económico recibido, con talleres para docentes, público en general, con exposiciones de muñecos y títeres.

Cuenta con una **Murga titiritera**, de la que dice:

Es ya un clásico del Tatá Pirirí, muy esperado por el público.
Que en muchos casos deja de serlo para transformarse en
actores de la fiesta. Aspiramos a que la murga sea una vez más
la contagiadota de la fantasía.ⁱⁱⁱ

Voces de niños

El espectáculo en el que nos vamos a centrar aquí se llama “ÉRASE UNA Y OTRA VEZ” del grupo TANIT TEATRO de España. Sergio Massy trabaja aquí como titiritero solista, animando varios títeres durante cincuenta minutos. Del argumento, el programa del Tatá Pirirí 2008, dice:

Obra: “Érase una y otra vez” Sugerida para: Nivel Inicial,
EGB 1

Duración: 50 minutos

Érase una vez

Unos títeres aficionados al teatro que invitaron al público a un ensayo general.

El director, los actores y el técnico eran títeres y todo lo habían preparado: los decorados, la música, el guión...

Pero no contaban con la intromisión del demonio.

Éste llevaba siglos rondando en los teatrillos, esperando la ocasión para sembrar el pánico y el desorden.

Y lo que había empezado con la intervención de Pulgarcito, continuó de la manera menos esperada con Caperucita Roja y la Madrastra de Blancanieves.

Felizmente, los títeres supieron utilizar su talento para improvisar y de este modo pudieron cosechar lo que el demonio había conseguido sembrar.

Y fueron tantos los aplausos que los títeres decidieron representarlo... Otra vez
(<http://www.tanit-teatro.com/>)

Aquí nos detendremos en el carácter *deconstructivo* de este espectáculo, por tratarse de una obra de títeres donde aparece el *teatro en el teatro*, forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta por gusto de la ironía o de búsqueda de una ilusión acrecentada, es decir, se adscribe a un tipo de obra que tiene por tema la representación de una obra, implicando una reflexión y una manipulación de la ilusión,

Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador <externo> en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace realidad. (PAVIS, 2008: 452)

De esta manera se propone al público una participación activa, interpellándolo constantemente. En el caso de esta función, realizada en la Sala del

Círculo Médico “ALTO PARANÁ” de Eldorado, el Jueves 12 de Junio de 2008 a las 18:00 Hs.^{iv}, pasó algo particular: las respuestas de los chicos superaron ampliamente el horizonte de expectativas previsto.

Efectivamente, el espectador niño *implícito*, *modelo*, que preveía la estrategia de este texto espectacular, no se ajustaba a los destinatarios reales. Esto se hizo evidente en el espectáculo y en los comentarios posteriores del titiritero, quien en la entrevista que le realizamos, estaba sencillamente muy asombrado. Decía no haber conocido jamás un público infantil así de participativo, elocuente y ocurrente, en años de trabajo, habiendo viajado por las latitudes más diversas.

Lo que ocurrió fue que en el momento en que el títere de pulgarcito le pregunta al auditorio qué podría hacer para engañar al diablo y liberar a su hermanito de sus garras, lo cual interpelaba a los niños esperando que recordaran algo recientemente leído por el títere en escena, los chicos dijeron cosas insospechadas.

Esta estrategia textual no esperaba la respuesta que los niños dieron: en vez de la deixis anafórica intradiscursiva requerida, los niños respondieron con toda una serie de ideas tomadas de la memoria de anteriores funciones de títeres que vieron en otros espectáculos, sobre todo, los del Tatá Pirirí, que luego de once festivales ya formaba parte de su acervo cultural. Es que las apariciones de “diablos” en las que se traman maneras de engañarlo con la ayuda del público son ya un clásico del teatro de títeres en cuanto a género teatral.

A la intertextualidad con esos otros espectáculos se sumaba también la inventiva infantil con respuestas imaginadas e improvisadas. Fueron tantas, la superposición de voces y ocurrencias que los adultos y los titiriteros presentes no salían de su asombro y no podían más que reír.

Pero cosas así son frecuentes en el Tatá Pirirí, por las características de este festival en particular, lo que fue desopilante en esta ocasión fue que una de las respuestas fue la de un títere animado por una niña desde su butaca.

Esto sorprende porque en nuestra sociedad la voz de los niños difícilmente es atendida, ellos son objeto de discurso, sobretodo, objeto de consumo, lo que suele ser su único protagonismo, pero casi nunca son sujetos de discurso.^v

En este caso, podríamos decir que esta toma de la palabra por parte de los niños, está contenida y promovida por el entorno y es especialmente fomentada en el tipo de intercambio propuesto por el Tatá Pirirí en términos de experiencia artística, lo cual es uno de los objetivos y mayores logros, a mi parecer, del festival. Dice, introductoriamente, tanto en su sitio de Internet como en la primer página del Programa del 10º Festival Latinoamericano de Títeres Tatá Pirirí 2008:

En junio de 1997 se inició el primer chisporroteo de fuego titiritero en Eldorado. El primer Tatá Pirirí.

Pasaron 12 años y estamos en el décimo festival!

Muchos que comprendieron que el fuego es de todos, se pusieron a desparramar chispitas y tatacitos y se armó esta inmensa fogata chispeante.

Es difícil saber qué dimensión tiene el Tatá Pirirí, porque “sucede tanto” en cada función, en cada actividad y vivencia... se moviliza tanto en cada danza de energía fluyendo, de alegría, de emoción. Para quienes participamos de esta fogata, cada Tatá Pirirí, es inolvidable. Será porque es un disfrute compartido. Una felicidad compartida. Algo que a nuestra sociedad le hace tanta falta. Las chispas se seguirán desparramando, mientras el Tatá del corazón no se apague. Y el Tatá nunca se apaga. Así como los títeres nunca dejan de andar...

... Haciendo tajos a lo cotidiano...

Cerrando el telón

La palabra es tomada creativamente por los niños, que entran en el ilusionismo, imaginando, co-creando el espectáculo, haciendo un uso visible del código: titiriteando.

Al interactuar con los niños aprendimos mucho de cómo son, piensan y sienten. También se fue paulatinamente evidenciando el grado de silenciamiento social de la voz de los niños y el distanciamiento con el que *los vemos de arriba*, solapado y justificado bajo una mirada paternal y minimizante de sus

posibilidades experienciales, reflexivas y prácticas en tanto interlocutores. No es extraño que esto haya devenido realidad con los títeres.

Al respecto, Lotman, analizando los muñecos en el sistema de la cultura, habla de la relación del muñeco con el juego, y al compararlo con la estatua dice que esta última es un mediador que nos transmite una creación ajena, que exige seriedad y el muñeco: juego. Dice al respecto de esto que

Esta particularidad del muñeco está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdico. Esto hace al muñeco un componente no casual, sino necesario, de cualquier civilización «adulta» moderna. (Lotman, 2000: 99)

Este festival ha sido importante en todos los ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia social cotidiana y de la ideación de mundo posible, la creatividad y la interacción social, siendo un motor generador de interés, conocimiento y movilización en la construcción de un imaginario colectivo y una realidad vivencial de la experiencia artística grupal.

Los títeres dialogan en un trato manifiesto con los demás participantes dentro de la acción escénica, y un diálogo con el público que interviene como un participante activo de la comunicación, por principio bisémica. Para Lotman:

...con igual fundamento puede ser leída como realidad inmediata y como realidad convertida en signo de sí misma. La constante oscilación entre estos dos extremos le comunica vitalidad al espectáculo y, de receptor pasivo del mensaje, el espectador se convierte en participante de ese acto colectivo de conciencia que se consuma en el teatro. (Lotman 2000: 69)

Consideramos entonces que en tanto experiencia artística, el valor del Festival Tatá Pirirí es enorme y de que luego de todos esos años se ha dado una transformación de la sensibilidad del público.^{vi}

Este festival brinda a los niños la posibilidad de tomar la palabra, su voz puede expresarse y formar parte de las obras dinamizándolas, porque es un espacio en el que no se circunscribe *lo que se puede decir y cómo*, constituyendo una vía para expresarse e identificarse.

Los niños manejan el código, lo que manifiesta que hay una memoria común trabajando, cosa que no está pautada ni controlada por el propio género en todo su espectro, sino que forma parte de la experiencia, el agenciamiento, por parte de la recepción.

El teatro de títeres es un *intersticio* por ser considerado un género menor por las políticas culturales hegemónicas, lo que moviliza varios interrogantes sobre esas valoraciones.

Por las características del festival y de la obra, se abrió una instancia exploratoria y libre: la propia obra muestra su hechura y el público responde en otro grado, poniendo a dialogar otras obras, entonces no se pone en escena sólo la hechura del propio espectáculo tematizando la puesta en escena de la obra: el público pone en escena *la hechura del propio festival*, dando una vuelta de tuerca al mismo juego intertextual con la memoria.

El Tatá Pirirí es un ámbito donde se abre una brecha por la que pueden pasar cosas diferentes, nuevas, constituyendo un quiebre del espacio de interlocución establecido socialmente, convenido, estando fuera de los límites de la aceptabilidad habitual, traspasando una *frontera* naturalizada. Esta apertura es un logro consciente y deliberado de quienes forman parte del festival contando con la coparticipación feliz de los niños y su complicidad de guiño sonriente, su voz, baile, percusión y juego.

BIBLIOGRAFÍA

ANGENOT, Marc (2003) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Argentina, Ed. Universidad Nacional de Córdoba.

CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (2005) *Representaciones sociales. Formas de mirar y de hacer*, Salta, UNS/CEPHIA.

CANCLINI, Néstor García (2006) *Diferentes, desiguales o desconectados, Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.

CASTAGNINO, Raúl (1981) *TEORÍAS SOBRE TEXTO DRAMÁTICO Y REPRESENTACIÓN TEATRAL*, Buenos Aires, Ed. PLUS ULTRA.

CONVERSO, Carlos (2000) *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, A.C.

DE CERTEAU, Michel (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.

DE MARINIS, Marco, *El texto espectacular*, S/D.

DE MARINIS, Marco (1997) *COMPRENDER EL TEATRO. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Ed. Galerna.

FOUCAULT, Michel (2002) *Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GRIMSON, Alejandro (2000) *Comunicación e interculturalidad*, Bs. As. Ed. Norma.

LOTMAN, Iuri M. (1996) *La semiosfera I, Semántica de la cultura y del texto*, Madrid, Ed Cátedra.

LOTMAN, Iuri M. (1998) *La semiosfera II, Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. España, Ed. Cátedra.

LOTMAN, Iuri, M. (2000) *La semiosfera III: Semiótica de las artes y la cultura*, 1978. Los muñecos en el sistema de la cultura. Tomado de Desiderio Navarro, Language, Arts & Disciplines, (publicación parcial en Internet).

PAVIS, Patrice (2008) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

ROSA, Nicolás (2000) *Usos de la literatura*, Rosario, Argentina, LABORDE Ed.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Ed. Cátedra S. A., 1993.

NOTAS

1. Eldorado es un municipio de la provincia de Misiones, cercano a Brasil y a Paraguay, lo que ha caracterizado la zona por la influencia, la circulación y el intercambio cultural, económico y social en general, entre estos países, cuyas lenguas y características son muy diferentes.

2- En dos ocasiones no pudo realizarse.

3- WWW.TATAPIRIRI.COM.AR

4- Hubo otra función del mismo espectáculo a las 21:00 Hs.

5- En la mayoría de los ámbitos donde se mueve la infancia su comportamiento está pautado, regularizado, digitado, todo está regido por códigos de conducta donde si se espera la palabra del niño es de manera muy acotada, breve, casi siempre “carente de tiempo”, “escucha atenta” y “permiso para crear, zapar, inventar”, a los cuentos: se los lee, literalmente, no se los inventa, casi nunca, por lo general la creatividad no es fomentada ni ejercida en la cotidianeidad, casi con la sola excepción de los momentos en que están solos o con otros niños *jugando* y no frente a máquinas (televisión, computadoras), ya que por falta de supervisión, tiempo y espacio, no son muy frecuentes las actividades al aire libre, sobre todo en las grandes ciudades.

Así, el discurso hegemónico se evidencia en imperativos del tipo: “a la escuela se va a estudiar”, como dictamen base al que se subordina toda la experiencia de intercambio, silenciando, invisibilizando montones de aspectos vitales de las necesidades de los niños. Inconscientemente, casi siempre, o de forma parcialmente asumida y justificada, se reproduce en las instituciones que “educan” esta ideología y el tipo de acciones que la caracterizan.

6- A nivel emocional podemos decir que las emociones están determinadas, en gran parte, cognitivamente, es decir: es la cognición la que decide si cierto estado de excitación fisiológica se etiquetará como “rabia”, “miedo”, “alegría”, etc.

Podemos nombrar como procesos y subprocesos receptivos interactuantes y entrecruzados entre sí, siguiendo a Marcos De Marinis: interpretación, evaluación y emoción, percepción y memorización. Siendo las emociones una cualidad de los procesos receptivos, todas las interpretaciones y las evaluaciones están, en cierto modo, marcadas afectivamente.

La interpretación es primordial en el proceso de performance teatral y sus resultados determinan en considerable medida, la evaluación y la emoción. (Cfr. DE MARINIS, 1997).

SEMIOSIS IDENTITARIAS. ARGUMENTOS, TEXTUALIDADES Y MEMORIA EN EL 'NACIONALISMO CULTURAL ARGENTINO'.

Alfredo Rubione

arubione@gmail.com

Andrea Pollo

diotima68@hotmail.com

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares.

Director: Alfredo Rubione

UBA

Palabras clave

Nacionalismo cultural, homogenización, texto, cultura, memoria, autoconsciencia, poliglotismo.

Resumen

El 'nacionalismo cultural argentino', conjunto de narrativas, argumentos y de prácticas sociales, elaborados entre 1880 y 1930 por hombres públicos, intelectuales y artistas, por una parte, proveyó de un marco identitario a los inmigrantes, pero también representó una alta muestra de autoconsciencia de afirmación nacional. Tales argumentos fueron concretizados en textualidades de carácter artístico y normativo.

El primer objetivo de este trabajo, que se inscribe en el marco teórico de la Escuela de Tartu, es aportar reflexiones -a partir de un corpus verbal (de notorias hibridaciones lingüísticas)-, acerca de algunas de las modalidades de semiotización producidas por aquellas argumentaciones dentro del extraordinario

proceso de mestizaje cultural y de ‘explosión cultural’ vividos a fines del siglo XIX.

Como segundo objetivo, reflexionaremos la significación del componente mnémico (dialéctica tiempo-memoria) en algunas formas nuevas surgidas en aquel período de extraordinaria aceleración cultural.

Para Yury Lotman, todo texto posee, no sólo una función creativa y una función comunicativa, sino también una función mnemónica. Todo texto está dialógicamente vinculado a otros textos y conserva (selectivamente) la memoria de aquellos. El texto, atravesado por el poliglotismo, es un complejo heterogéneo y hetero estructural. En el análisis del corpus mencionado, refrendamos la tesis lotmaniana de que la memoria del texto no debe ser concebida tanto como depósito indiscriminado, sino como un selectivo mecanismo regenerador de cultura. Para ejemplificar esto último, trabajaremos con la obra máxima de Ricardo Güiraldes, cifra del nacionalismo cultural.

* * *

I.

Para Paula Tojo, este trabajo final: porque también se escribe en el agua.

Nuestra conclusión provisoria, pues se somete a la controversia y a la revisión -y que recoge la experiencia del trabajo de investigación áulica durante el dictado de Semiología, Cátedra Rubione, del CBC, UBA, 2010 sobre el tema de “Semiosis de la Identidad y Semiosis del espacio urbano”-, sostiene que durante el proceso cultural argentino acontecido entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la emergencia de nuevas formas, hecho abundantemente registrado por la crítica especializada, fue simultáneamente un fenómeno cultural *protensivo*, es decir, abierto a la espontaneidad creativa y al diálogo con formas del presente, cuanto del futuro, aunque también *retentivo*, es decir, en diálogo con formas del pasado de las que fue continente. Pretenderemos explicar este fenómeno desde

conceptualizaciones (texto, cultura, memoria) inscriptas dentro de lo producido por la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu y en particular, en las conceptualizaciones de Jury Lotman. Ejemplificaremos esto último, como hemos referido en nuestro resumen, con la obra más conocida de Ricardo Güiraldes.

II.

En muy pocas etapas de la cultura argentina puede advertirse tal grado de surgimiento y proliferación de formas nuevas, en un período tan corto como el de 1880 - 1930. Resultado del intenso proceso de hibridación, sin duda, precipitado por el caudaloso proceso inmigratorio, que articuló la presencia ultramarina con la sociedad criolla. Mestizaje compulsivo, posibilitó, en un expansivo medio urbano, -gracias a la bonanza económica de entonces- y a la consolidación de un campo intelectual autónomo, la difusión de las nuevas formas, posibilitadas por la incipiente industria cultural de la nueva ciudad cosmopolita. Este proceso de modernización de la cultura argentina, pensamos, es paradójico: por un lado, es creativo, innovador, con pretensiones de reconocimiento y proyección universales; por otro lado, mira hacia el pasado, se ahínca en aquello que configura y establece como “la tradición nacional”. Como Jano, es bifronte. Retiene dentro de sí un núcleo del pasado, como la *afhebung* hegeliana, pero no detiene su movimiento y lo proyecta en un plano superior. Reflexionaremos sobre la significación del diálogo entre memoria y futuro en el ámbito de la Argentina finisecular; reflexión, que bien mirada, tiene como eje la pregunta por la identidad nacional.

III.

En efecto, creemos que la pregunta expresada en la ensayística de Juan Agustín García, la obra de Joaquín V. González y José Ingenieros por la identidad nacional, que surge precisamente durante esos años y que será reiterativa en nuestra historia cultural desde la década de 1930, es, en términos lotmanianos, ejemplo del instante preciso en el que toda cultura, de suyo heterogénea, a partir

de su autoconsciencia, adquiere dominio de sí y logra unicidad. Meta reflexión que evidencia que, a partir de ese movimiento introspectivo de repliegue, se pasa de la heterogeneidad a la unidad del concepto. Concomitante la pregunta por la identidad nacional al interés de la cultura argentina por su pasado –entre 1870 y 1920 se asiste al surgimiento de la historia académica principalmente con Bartolomé Mitre, Adolfo Saldías, Ernesto Quesada, así como también a la extraordinaria proliferación de memorialistas, textos autobiográficos, escritores costumbristas- que ponen de manifiesto cómo la modernización vertiginosa del estado argentino genera un bucle hacia el pasado. Cuanto más se acelera el tiempo más se abraza el pasado. Y esto es de verse, no sólo en el ámbito de la historia, como también en el de las artes visuales o en el de las artes del lenguaje verbal. Volveremos enseguida sobre este tema.

IV.

El “nacionalismo cultural” ampliamente estudiado por historiadores de las ideas e historiadores y críticos culturales y literarios en Argentina, es, conforme lo dicho anteriormente, la manera específica que la cultura argentina se pensó a sí misma, logrando unidad en el concepto. Dejamos de lado si fue buena, adecuada o si hubiésemos preferido otra. El hecho es que, luego del esbozo prefigurado en la Generación del 37, ha sido el “nacionalismo cultural” la más completa meta reflexión sobre esa multiplicidad textual, que es toda cultura, logrando una visión unitiva y proveyendo una identidad al reciente estado nacional argentino.

V.

El “nacionalismo cultural” si bien es el nombre de la meta reflexión más coherente y unitiva que el incipiente estado nacional se dio a sí mismo, hasta comienzos del siglo XX, es, mirado en detalle, un conglomerado de argumentos desplegados explícitamente e implícitamente, dentro de un conjunto de prescripciones normativas (los debates en torno a “la lengua nacional”, p. ej.) en un abanico de prácticas estéticas (que van desde las artes plásticas hasta las

musicales, p.ej.), disposiciones pedagógicas y orientaciones didácticas (“la educación patriótica”, p.ej.), surgido de la necesidad inmediata de una buena parte de la clase dirigente de entonces, la de disciplinar a “la plebe ultramarina”.

Retorno a España, regreso al pasado greco-latino, vuelta a las tradiciones criollas, exaltación del pasado pre inmigratorio, valoración del paradigma de “la barbarie” dentro de la antítesis sarmientina, son algunas de las características centrales del “nacionalismo cultural”.

VI.

“El nacionalismo cultural” puede vislumbrarse, en el plano concreto de las producciones culturales, si se abandona la pretensión de hallar el sentido sólo a través del análisis inmanente de un único texto. Es en la interrelación de elementos de ese conjunto disímil, en apariencia, pero fuertemente unidos por *implícitos y sobrentendidos* que los articulan, donde adviene la significación. Sólo la vinculación transtextual, y en particular las relaciones hipertextuales conectan, desde una hipótesis hermenéutica, objetos culturales difícilmente vinculables. Veamos. ¿Qué une a la ficción de Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro*, publicada en 1908, con un artículo costumbrista de Last Reason, o con un sainete de Carlos Mauricio Pacheco? Objetos culturales notoriamente disímiles, no parece posible, en apariencia, establecer relaciones. Veremos esto, a continuación.

VII.

La noción general de transtextualidad (Gerard Genette) y, en particular, las subcategorías de ‘hipertextualidad’ y de ‘architextualidad’, son las primeras herramientas de abordaje de la semiosis del “nacionalismo cultural” que aquí empleamos. Definida la primera por Gerard Genette como “la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto)” y la segunda, ‘architexto’ como “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc., del que depende cada texto singular.”

Intentaremos comprender de qué modo los textos, que están tramados por diferentes discursos sociales (Bajtin / Lotman) no sólo dialogan entre sí, sino que son, además manifestaciones específicas de una determinada práctica discursiva y argumentativa (textualidades), dentro de una mismo conglomerado discursivo.

La Gloria de don Ramiro de Enrique Larreta, de 1908, no parece hablar del presente de la enunciación, ni tampoco de la coyuntura socio-ideológica del Centenario; sin embargo, la pulcra novela de Enrique Larreta exhibe, soterradamente, núcleos duros del “nacionalismo cultural”. El escenario donde está situada la narración: el reinado de Felipe II y el conflicto entre cristianos y árabes refieren, oblicuamente, dos hechos: la exaltación de la España castellana y el tema de la frontera entre propios y ajenos, isomorfo al de la Argentina del Centenario, en la que la multitud inmigratoria, obligó a la clase dirigente a rediseñar la cartografía urbana, delimitando claramente zonas, fronteras y circuitos.

¿Qué nodo remite y vincula el texto mencionado a otros textos, ya sean icónicos y verbales? Tomaremos dos aspectos, el de reivindicación de España y el de frontera.

Ya hemos hecho el recuento de notas distintivas del “nacionalismo cultural”. Repasemos, culto a España, a la Argentina criolla, al gaucho, por ende, a la lengua de Castilla, etc.

El sainete de Carlos Mauricio Pacheco, *Don Quijano de la Pampa*, estrenado en 1922 expone, a la manera del héroe cervantino un problema central dentro de la argumentación del “nacionalismo cultural”. A diferencia de Alonso Quijano, quien enloquece luego de la lectura de los libros de caballería, el héroe de Pacheco, Don Quijano, pierde la razón luego de leer los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez.

El ‘moreirismo’, denominación genérica que designa el conjunto de textos basados en la figura de *Juan Moreira*, bandido real de la Provincia de Buenos Aires, luego devenido héroe del folletín de Eduardo Gutiérrez.

Afirmamos que *Juan Moreira*, ha sido menos el nombre de un gaucho, que un conjunto de perlocuciones (narrar, decimos, es también hacer) ejercidas desde las ficciones del gaucho fuera de la ley en la subjetividad del lectorado criollo de la Provincia de Buenos Aires y también entre los inmigrantes, Ejemplo disolvente para los nuevos ciudadanos, según la perspectiva de la clase gobernante, ésta entronizó, como ejemplo de disciplinamiento simbólico, a la figura de *Martín Fierro*, héroe de la argentinidad, contraponiéndola a la de *Juan Moreira*.

El ‘moreirismo’, es, parte importante dentro del debate del “nacionalismo cultural”, pues éste se propone interpelar a los recién llegados con mitos de identificación positiva, cuya apoteosis del *Martín Fierro*, hará Leopoldo Lugones con *El Payador* en 1913.

Como puede advertirse, hay nexos entre *La gloria de Don Ramiro* y *Don Quijano de la Pampa*. Y no son reducibles únicamente a sus nodos de articulación transtextual. Pues aunque ambos textos se remiten entre sí, ambos se conectan con un mismo interpretante dentro del plexo argumentativo del conglomerado discursivo del “nacionalismo cultural”.

El texto de Last Reason, coetáneo de los hasta ahora mencionados: “¡*Qui Moreira quistás, Abraham!*” intenta imitar el habla de un matrimonio de judíos residentes en Buenos Aires que se preparan para la llegada de su hijo de las colonias judías gauchas de Entre Ríos. Cuando llega, vestido ampulosamente de gaucho, es recriminado de ser un Moreira.

El texto de Last Reason, sin duda menor, se inscribe en la problemática, ya desarrollada del “moreirismo”.

No deseamos fatigar con ejemplos al lector / auditor, pero los ejemplos pueden multiplicarse. No lo haremos atendiendo el escaso tiempo que disponemos. Sí corresponde subrayar la conexidad de los ejemplos brindados. Cabe destacar que el “nacionalismo cultural” no abarca la totalidad de las prácticas culturales, aunque sí de un amplio sector de ellas. El hecho de que el “nacionalismo cultural” fuera asumido como ideología oficial del Estado Nacional le permitió usar a la escuela para darle gran difusión. Recordemos, que la

denominada “Educación Patriótica” convirtió aquellos argumentos en contenidos obligatorios de la escuela pública.

VIII.

Hemos referido la hipótesis lotmaniana referida a la cultura como “**memoria** no hereditaria de la colectividad”. También su noción de cultura como “conjunto de textos, como programa, como mecanismo que tiende a organizar y a conservar la información”. La cultura está dirigida contra el olvido. Cumple una función creativa, comunicativa pero también mnemónica. Queremos detenernos en esto último a través de un comentario que será fugaz pero que, por la exigua duración temporal que nos limita, es inevitable.

Hemos señalado la paradoja de la formas del período entre 1880-1930. Hemos expuesto algunos rasgos del “nacionalismo cultural”, hemos referido la condición mnémica de la cultura. Intentaremos una lectura, a partir de estos supuestos, de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes de 1926. Conserva en sí (su texto dialoga con Esteban Echeverría y con Rafael Obligado) a una de las dos grandes vertientes de la literatura criollista, como son la gauchesca y el nativismo. Güiraldes coloca su textualidad, su *escritura* en términos barthesianos, dentro de la segunda tradición: estetizante, culta y no contenciosa. ¿Por qué lo hace? Porque, con su texto, por un lado polemiza estéticamente con la tradición gauchesca contestataria y transgresora para con las leyes del estado, que hacia fines del siglo XIX, tenía su paladín en el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y por otro lado dice al lector qué hacer, lo instruye mediante un conjunto de implícitos, actos de habla indirectos y sobrentendidos.

La ficción de Güiraldes es un texto anti moreirista, pero también un texto abierto a la experiencia estética de la vanguardia. Expresionismo y anti moreirismo, desde un enclave nativista. Alberga el pasado (ya lo dice en la dedicatoria: “Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia contiene la hostia”) y se proyecta a un universalismo híper actual. Forma que contiene memoria de su colectividad, pero selectiva, creativa y regeneradora como nos lo

señalara Lotman. La escritura es preservación, memoria. En el agua sólo se puede escribir.

BIBLIOGRAFÍA

A.

De la Escuela de Tartu y de Iury Lotman:

Jurij Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones ISTMO.

Iuri Lotman, (1996) *La Semiosfera I, Semiótica de la cultura y del texto*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (1998) *La Semiosfera II, Semiótica de la cultura, del texto, de la cultura y del espacio*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (2000) *La Semiosfera III, Semiótica de las Artes y la Cultura*, (2000) Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1999), *Cultura y explosión, Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa editorial.

B.

Sobre Iury Lotman:

Pampa Arán y Silvia Barei, (2006), *Texto/memoria/cultura, El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba, Argentina, El Espejo Ediciones.

Manuel Cáceres, ED., (1997) *En la esfera semiótica lotmaniana, Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Valencia, España, Ediciones Episteme SL.

C.

Libros varios:

Alfredo Rubione, (1983), Estudio preliminar y notas a *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Alfredo Rubione, (2006), director del volumen *La crisis de las formas*, Historia Crítica de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Emecé Editores.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Enrique Larreta, (1935) *La gloria de don Ramiro*, París, Garnier Hermanos.

Félix Lima, (1923) *Pedrín, (brochazos porteños)*, Buenos Aires, Librería Editorial Argentina.

Alfredo Rubione (compilación) (2010), *Semiosis de la Identidad y semiótica del espacio urbano*, Buenos Aires, Librería Acuarelas.

LAS TAPAS DE LAS REVISTAS DE PAPEL Y LAS PAGINAS DE INICIO DE LAS REVISTAS ONLINE: SUS PROPIEDADES COMO DISPOSITIVOS Y SU INSERCIÓN MEDIÁTICA

Carlos Prieto

carloseprieto@gmail.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas en papel y en soporte digital

Director: Oscar Traversa

Codirectora: Carla Ornani

Area Transdepartamental de Critica de Arte – IUNA

Palabras clave

Actualidad - Revistas - Tapas - Publicaciones online - Dispositivo

Resumen

Este trabajo compara, a partir de sus características como dispositivos y de los lugares que cada una de ellas ocupan en el tejido mediático, de las tapas de las revistas de papel de gran público y las páginas de inicio de los sitios de las publicaciones digitales asociadas a las mismas. A partir del estudio de los casos de 12 revistas de circulación masiva y sus sitios web, llega a la conclusión de que las páginas de inicio de los sitios de revistas digitales, y los sitios mismos, son dispositivos completamente diferentes, en absoluto homólogos, a las tapas y revistas de papel a los que están asociados. Esta diferencia se da, fundamentalmente, porque los sitios tienden a privilegiar la renovación de contenidos, y al hacerlo reducen el espesor mínimo de la actualidad con la que trabajan. Así, se ubican en un lugar del tejido mediático muy diferente al que ocupan las revistas de papel: si en estas los títulos tienden a ser metalingüísticos porque “vuelven” sobre la información de los diarios, en los sitios web asociados

predominan los títulos referenciales. En cuanto a la página de inicio, tiene una función casi opuesta a la tapa de papel: mientras cubre sus contenidos, mostrando un mínimo de ellos, la home ofrece acceso inmediato a contenidos propios y no propios.

* * *

Introducción

Este trabajo tiene como objeto tratar de establecer una comparación sistemática entre las tapas de las revistas de papel dirigidas a grandes públicos y las páginas de inicio de los sitios web vinculados institucionalmente con dichas publicaciones. Esta comparación se abordará teniendo en cuenta dos grandes ejes: la caracterización de unas y otras como dispositivos y su ubicación en el escenario mediático, especialmente en lo que concierne al tipo vínculo que establecen con la actualidad.

El corpus elegido para este análisis está constituido por las revistas Veintitrés, Noticias, Gente, Caras, Paparazzi, El Gráfico, Corsa, Inrockuptibles, Rolling Stone, Para Ti y Cosmpolitan. Entendemos que, si bien sólo comprenden una parte de las muchas revistas que tienen sitios web asociados, y que incluso no abarcan la totalidad de los géneros-P, este conjunto es lo suficientemente representativo del conjunto de las revistas de gran público de “prensa burguesa”, de acuerdo a la clasificación de Verón (2004) que circulan en Capital y Gran Buenos Aires como para permitir extraer conclusiones y formular al menos hipótesis tentativas.

La tapa de la revista de papel como dispositivo

Las tapas de las revistas editadas en papel tienen, como dispositivo y en su inserción mediática, un alto grado de homogeneidad. Dicho de otro modo, esas tapas comparten propiedades generales y sumamente estables que atraviesan los

diferentes géneros-P (Veron 2004). Por otra parte, algunas de esas propiedades operan como diferenciadores entre tapas de revistas y primeras planas de diarios y, más abarcativamente, de otros dispositivos comunicacionales. Ese alto grado de homogeneidad no sólo puede observarse en el dispositivo tapa, sino también en el dispositivo revista: es altamente probable que podamos reconocer el orden de lectura que propone una revista aun cuando esté escrita en un idioma que desconocemos completamente.

Una de las características es que, para cada publicación o título de referencia, los contenidos –construidos a partir de dos materias significantes básicas, textos e imágenes- cambian en forma completa y simultánea con respecto al número anterior con una frecuencia estable (semanal, mensual, etc.). Esto significa que el último número no “reemplaza” al anterior; cada uno de ellos tiene su singularidad, al punto que no es infrecuente que, cuando la tapa de un número despierta un interés especial en el público, coexista en los kioscos con el número que le sigue de la misma publicación.

Conviene detenerse en este punto para considerar la cuestión de qué tipo de identidad poseen una revista y de su tapa. Si se aplica la distinción que establece Genette (1997) entre objeto de inmanencia físico y objeto de inmanencia ideal, puede decirse que una revista de papel tiene a la vez identidad específica, aquella que comparte con todos los ejemplares de la misma tirada, e identidad numérica: este ejemplar, diferente a cualquier otro, será el mismo aun si se rasga alguna hoja, si se mancha, etc. Aquí es útil aplicar las instancias planteadas por Cingolani (2009): en la instancia exhibición (fundamentalmente el kiosco) la dominante es la identidad específica, que es la que establece la diferencia no sólo entre esa publicación y las restantes del mismo género-P y del resto de las publicaciones, sino también con los números anteriores; puede pensarse, siguiendo a Traversa, que aquí la tapa en tanto dispositivo, desplaza el enunciado a una enunciación que anuncia al número que encabeza como el último o “vigente” de la publicación. En cambio, en la instancia de lectura y almacenamiento, predomina la identidad numérica; la revista, familiar cercana del

libro, es como este, un objeto. Estos desplazamientos entre identidad específica e identidad numérica, entendemos, pueden aplicarse tanto al dispositivo revista en su conjunto como al dispositivo tapa.

En relación con el contenido interior de la revista, la tapa tiene la doble función de cubrirlo pero, a la vez, mostrar parcialmente lo atractivo que se oculta tras ella; es un vestido llamativo, pero nunca demasiado transparente o escotado, muestra poco, pero un poco muy atractivo, promete y oculta otros atractivos; quien quiere acceder a aquello que la tapa sólo deja entrever o muestra en cuentagotas, debe comprar la revista. Y aquí es la conducta de compra la que produce el desplazamiento de identidad de la revista antes mencionado: en el momento en que compro la revista, la identidad numérica pasa a prevalecer sobre la identidad específica; el ejemplar que compro ya no es “igual” a cualquier otro.

La página de inicio del sitio digital de una revista como dispositivo

La reflexión sobre las propiedades que caracterizan a las páginas de inicio como dispositivo se presenta como más compleja de sistematizar ya que, tal vez como lógica consecuencia de lo reciente de la generalización del soporte tecnológico que las hace posibles, dichas propiedades son menos estables, y menos homogéneas en conjunto. Se puede, sí, afirmar que tienen en común que, en cuanto al tipo de configuraciones significantes, además de emplear aquellas características de la prensa gráfica, como textos, fotografías, diagramas, etc., añaden otros contenidos posibilitados por su soporte tecnológico (e inaccesibles a las revistas de papel), como audios y videos¹.

Una primera cuestión es la de qué tipo de identidad, en términos de Genette (1997), caracteriza a la página de inicio. Esta cuestión lleva directamente a otra, y es la de si el sitio web de una revista puede ser considerado un objeto en el mismo sentido en que una revista lo es. A nuestro entender, la respuesta es que no. Incluso si la lectura se realiza en una computadora portátil o una de las llamadas tabletas, el objeto portador de la identidad numérica es, al menos en la

posición de reconocimiento, el aparato portátil. Es posible perder definitivamente el aparato, en cambio, siempre es posible reponer una página web.

Los sitios web de revistas, podría pensarse entonces, tienen identidad específica. Lo que ocurre es que esa identidad específica es inestable, cambiante; en mayor o menor grado, todas las páginas de inicio de sitios relacionados con revistas de papel analizadas para este trabajo cambian de contenido con una frecuencia mayor o mucho mayor a las de las revistas de papel vinculadas a ellas. Entre las de mayor cambio se encuentran páginas de inicio como las de Corsa, en la que se agregan cuatro noticias principales, que ocupan el lugar más destacado de la pantalla, y varias secundarias sobre automovilismo deportivo, diariamente y en distintos horarios; y Paparazzi, en la que una ventana se modifica permanentemente con los mensajes que envían vía Twitter personajes de la farándula. En el otro extremo, en la página de inicio de Noticias los contenidos informativos se renuevan una vez a la semana (la misma frecuencia con que aparecen los números de papel), pero si se ingresa al sitio dos veces, incluso con pocos segundos de diferencia, se encontrarán avisos publicitarios de anunciantes diferentes. Así, la identidad específica de una página de inicio es la que tiene en cada momento –e incluso a veces se renueva en el mismo momento en que se la está leyendo-, y el lector sólo puede conocerla cada vez que accede a ella, nunca “anticiparla”, como sí es posible cuando se vuelve a leer el mismo ejemplar de una revista de papel.

El soporte digital, por otra parte, produce un cambio profundo si se piensa en términos de las instancias planteadas por Cingolani (2009). La página de inicio, en las modalidades habituales de lectura, no compite con otras en simultaneidad ante las miradas de los lectores; en esta condición, la instancia exhibición se disuelve o, en todo caso, se funde con la instancia lectura. En cuanto a la instancia almacenamiento, también se disuelve: si bien existen recursos de software que permiten grabar “congelado” el contenido de un sitio –muy útiles para trabajos como este-, está claro que su empleo no es por el momento parte de las conductas habituales de los lectores. Además, pierde sentido intentar almacenar algo que

cambia varias veces al día. Se puede, por supuesto, guardar una página todos los días a una hora determinada, pero eso sólo dará cuenta de cuál era su identidad específica en un momento, no de su identidad cambiante. Ni siquiera el hecho de que la mayoría de los sitios permitan leer parcial o completamente los contenidos de “ediciones anteriores” puede relacionarse con el almacén; la “anterioridad” así expresada es una herencia del “universo del papel”, ya que, por definición, todos los contenidos que el sitio permite leer forman parte de su estado actual.

En cuanto a su relación con los contenidos, el estatuto de la página de inicio de la página web no es homólogo al de la tapa de la revista de papel. Si bien, al igual que ella, identifica para el lector los contenidos más “atractivos” a los que puede acceder, su oscilación entre el mostrar y el ocultar es más compleja. En relación al número de papel vigente de la publicación (y en la mayoría de los casos también respecto de los ejemplares anteriores), la home permite un acceso parcial a los contenidos mediante diversas estrategias: a veces se puede acceder al comienzo de varias notas o artículos, hasta que se encuentra la indicación de que el resto debe buscarse en el papel; a veces hay algunos artículos completos, y un sumario del resto; a veces sólo se puede leer el sumario. El acceso al ejemplar de papel es no sólo costoso, sino trabajoso; para llegar a él, y también para leerlo, es imprescindible abandonar el lugar frente a la pantalla y por lo tanto la home

En cambio, si el sitio web tiene contenidos “propios” (no tomados de la edición de papel), el acceso es completo e inmediato. Esta inmediatez es una diferencia no desdeñable: la insinuación propia de la tapa de papel antes mencionada no es una cualidad tan importante en los títulos de la página de inicio, ya que el lector puede acceder de manera inmediata y “gratis” (volveremos sobre este punto más adelante) a ese contenido, y terminar de decidir después de un primer vistazo si sigue o no con la lectura. Pero además, la página de inicio también contiene habitualmente vínculos hacia contenidos que no le son “propios”, es decir, permite el acceso del lector mediante un clic a otras páginas web. En cierto sentido, puede decirse que la página de inicio tiene “salidas habilitadas” de sí misma.

Por otra parte, hay que considerar que si la tapa de papel es por excelencia la vía de acceso a la revista, la home es sólo uno de los caminos posibles; aun cuando puede pensarse que para algunos lectores de algunas páginas (como aquellos que incluyen al sitio entre sus “favoritos”) es la vía principal, la posibilidad del usuario de Internet de llegar al contenido de un sitio sin pasar por su página de inicio hace que la función de esta como puerta de acceso se vea como mínimo atenuada.

El lugar mediático de la tapa de la revista de papel

La noción de “medio”, tal como ha sido formulada por Traversa (2001), involucra una dimensión social, es decir, aquello que tiene que ver con la característica de mercancía, servicio o ritualización de los contenidos, y el tipo de acceso –pago o gratuito, restringido o generalizado- a los mismos.

En este sentido, las revistas de papel de gran público se caracterizan por ser mercancías de acceso pago y generalizado (hay excepciones parciales, como las publicaciones que están prohibidas para menores).

Esas características son propiedades necesarias pero no son suficientes para definir el lugar mediático específico que ocupan estas revistas; está claro que los diarios de papel comparten las mismas características, y también otros productos no pertenecientes a la prensa gráfica, como los discos compactos o los dvds.

Como ha observado Verón (2004), para especificar el lugar mediático de las revistas de papel es necesario considerar su relación de intertextualidad principalmente con los diarios, y también con otros discursos informativos –es decir, aquellos que se ocupan de la actualidad- como los de los noticieros radiales y televisivos y, hoy en día, los de los llamados medios online.

Verón señala que una de las propiedades características del discurso de las revistas de actualidad de la que denomina “prensa burguesa” es que nunca es completamente informativo, ya que contienen siempre un grado de presuposición por parte del lector de aquello de lo que se habla mucho mayor que el de los

diarios. Esto vale especialmente para los títulos, en los que la dimensión metalingüística predomina sobre la referencial. Podemos afirmar que este fenómeno se da de manera aún más radical en las tapas de la revista, ya que en lo textual está compuesta fundamentalmente a partir de títulos propiamente dichos, subtítulos, bajadas, y carecen de notas completas².

Aunque la definición de actualidad es siempre resbaladiza, a los fines de este trabajo podemos considerar que actualidad es aquello de lo que se ocupan en cada momento los medios en su conjunto; no se trata necesariamente de acontecimientos del presente, sino de los acontecimientos o temas sobre los que se habla en el presente. Rost (2002) ha caracterizado cinco tipos de actualidad mediática: inmediata, reciente, prolongada, permanente y no actualidad³. Entendemos que esta clasificación es útil a nivel descriptivo, siempre que no se entienda a esa tipología como compartimientos estancos. A nuestro entender, los discursos informativos se refieren a acontecimientos o temas que se ubican en distintas posiciones de un espacio continuo y no fragmentado que va de la actualidad inmediata a la permanente. Es por eso que nos parece preferible proponer el concepto de *espesor de la actualidad*. Cada publicación trabaja con un espesor de actualidad que está en relación directa con su frecuencia de aparición. Ese espesor, que varía para cada noticia o tema tratado, en términos gruesos, está dado por la distancia temporal entre el presente de la publicación de un número (más precisamente de su cierre editorial) y el momento de instalación mediática de ese tema. En esta concepción, el espesor de actualidad mínimo de una publicación mensual es siempre mayor que el de un semanario, y el de este siempre mayor al de un diario. Esas diferencias entre espesores mínimos de actualidad son, a nuestro entender, las que posibilitan la dominancia de la dimensión metalingüística sobre la referencial en las revistas de papel de la que habla Verón (2004). La revista tiende a referirse a actualidades más estabilizadas que los diarios y los noticieros televisivos o radiales.

El lugar mediático de la página de inicio del sitio de una revista

Las páginas de inicio y el resto de los contenidos incluidos en los sitios web vinculados a revistas son de acceso público, generalizado y gratuito. Si bien es cierto que hay que por lo general es necesario pagar por el servicio de Internet –sea a la empresa que da el servicio de conexión, sea al locutorio desde el que se accede, etc.-, ese pago incluye la posibilidad de acceder a todos los sitios web que se quiera y tantas veces como se quiera; el lector no tiene que hacer pagos extras para acceder al sitio de una revista particular, ni la publicación recibe de manera directa ningún dinero cuando un lector accede a ella.

En cuanto al espesor mínimo de la actualidad, ya se ha comentado que en la totalidad de los casos relevados, en diferentes escalas, hay noticias que se renuevan con frecuencia diaria o menor, y hay casos en que esa actualización va al mismo ritmo que los diarios online. Veintitrés, por ejemplo, incluye en su página de inicio un recuadro de gran tamaño con la portada digital de la edición online de El Argentino; El Gráfico, mediante una configuración similar, actualiza permanentemente las noticias que son publicadas en la página del noticiero televisivo deportivo Sportia. Prácticamente todos los sitios relevados tienen agendas de actividades y espectáculos, que se renuevan cada vez que hay información relevante como modificación de fechas, cancelación de una función, etc.

Esta claro que, si bien hay diferencias de una publicación a otra, el espesor mínimo de actualidad de buena parte de estos sitios web es bastante más “angosto” que el de las revistas de papel a los que están vinculados, y está más próximo al de los diarios, sitios de información online e incluso de las radios y de los canales de noticias. De allí que en buena parte de los títulos y contenidos de la home no es la dimensión metalingüística la dominante, sino la referencial. En rigor, los títulos con mayor predominancia metalingüística son aquellos que remiten al ejemplar de papel; esos títulos no sólo “muestran” parte de los contenidos del papel: los jerarquizan, los recomiendan, eligen sus aspectos más atractivos para mostrarlos.

Está claro que, si bien el soporte tecnológico permite la actualización rápida y, por lo tanto, la inclusión de información de actualidad inmediata o de espesor mínimo, no “obliga” a emplear ese recurso. Así, cabe preguntarse por qué la tendencia a la inclusión de noticias “frescas” es una práctica creciente en estos sitios.

Para una revista de papel, la cantidad de ejemplares vendidos es un indicador suficientemente preciso de su “éxito de llegada” a los lectores, aunque no de los hábitos, costumbres y preferencias de sus lectorados, cuyo conocimiento obliga a otro tipo de relevamientos (Verón 2004).

En cambio, en los sitios web la medida del alcance está dada por herramientas informáticas que permiten establecer cuántos usuarios únicos ingresaron a una página por día y hora por hora, en qué contenidos se detuvieron, el tiempo que permanecieron en la página, cuántos accedieron directamente y cuantos a través de otros sitios web, etc.

Así como la circulación es un parámetro clave para las revistas de papel a la hora de ofrecerse como vínculo entre su lectorado y los anunciantes, la cantidad de usuarios únicos que ingresan y, en menor medida, el tiempo en que permanecen en la página, lo es para los sitios web. Hay, entre quienes producen contenidos para sitios web, un lema implícito que, parafraseando la frase de Heráclito, establece que “nadie quiere entrar dos veces a una misma página”. Para que los lectores accedan mayor cantidad de veces, para que quieran revisar a diario o incluso con mayor frecuencia un sitio web, es necesario renovar con frecuencia diaria o mayor los contenidos del sitio, y especialmente de su página de inicio. En el caso de los sitios ligados a revistas referidas fundamentalmente a la actualidad, el contenido informativo parece ser uno de los espacios privilegiados para esa renovación de contenidos que invite al lector a regresar. Hay además otros recursos de “feedback inmediato” –los llamados blogs del lector, los espacios para comentar las noticias, las encuestas sobre determinados temas- que también contribuyen a renovar o al menos refrescar la actualidad.

Conclusiones

Creemos que el repaso anterior es concluyente respecto de que, por sus características, las tapas de revistas de papel y las páginas de inicio de las páginas web ligadas a esas revistas conforman dispositivos completamente diferentes. Pero entendemos que, además, las diferencias enumeradas habilitan a una afirmación más contundente: no existen revistas digitales de gran público. Y no es porque la tecnología impida producir un homólogo virtual de la revista de papel: de hecho Corsa, una de las revistas de papel, al igual que muchos diarios, tiene la así llamada *edición electrónica*, un facsímil digital del número de papel actual al que es posible suscribirse mediante el pago de una suma mensual (en otros sitios, como el de Rolling Stone, también se ofrece el servicio de suscripción, pero para recibir a domicilio el ejemplar de papel).

Por otra parte, existen sí publicaciones digitales que comparten algunas de las propiedades específicas de las revistas de papel: se publican con una periodicidad determinada, el contenido de cada número se mantiene inalterado, el número siguiente es completamente diferente desde la tapa, sólo utilizan los recursos disponibles de la prensa gráfica, y se ofrecen la posibilidad de leer el ejemplar en formatos facsimilares a los del papel. Dos casos: la revista *Crítica*, del Area Transdepartamental de Crítica de Artes del Iuna; y *Quilombo!*, revista digital de arte y cultura afro. Se trata de dos revistas sin fines comerciales y que, no casualmente, no tienen contrapartida en papel. En realidad, los ejemplares digitales son la versión web de una revista que podría materializarse en papel (de hecho es posible imprimir todas sus páginas y compaginarlas como un cuadernillo).

Esta constatación nos lleva de lleno a la que entendemos es al menos una de las explicaciones principales de porqué, en el caso de las revistas de gran público, los sitios web no replican a las publicaciones de papel vinculadas a ellos. Básicamente, se trata de publicaciones con *modelos de negocios* completamente diferentes.

Las revistas de papel recaudan sus ingresos a partir de dos fuentes fundamentales: el precio que el lector paga por el ejemplar y la recaudación por publicidad. Los sitios web de esas mismas revistas tienen como única fuente de recursos la publicidad, cuyas tarifas, de momento, son muy inferiores a las que rigen al papel⁴. Pero además, en la competencia por el lectorado y por los anunciantes, los sitios web de revistas no compiten sólo entre sí-competencia que se da en paradigma, no en sintagma como en el caso de las revistas de un mismo género-P en el kiosco-, sino que lo hacen con los restantes sitios web con fines comerciales, sean o no informativos. Sin embargo, por tratarse de *marcas* ligadas a la información, esos sitios tienden a entrar, en mayor o menor medida, en competencia con los diarios online, con los sitios de canales de noticias, con portales de información. Corsaaonline, por ejemplo, comparte muchísimas más características y contenidos con otros portales dedicados a la información de actualidad sobre automovilismo que con el ejemplar de papel de la revista *Corsa*.

En síntesis, entendemos que, al menos en el actual estado de los usos de la web, las revistas digitales de gran público no existen. La razón fundamental no es que la tecnología no pueda replicar un vehículo de contenidos homólogo al de la revista de papel. Lo que ocurre es que los sitios tienden a privilegiar la renovación de contenidos, una característica diferencial del dispositivo con respecto al papel, y al hacerlo reducen, en mayor o menor medida, el espesor mínimo de la actualidad, los que los ubica en un lugar del tejido mediático completamente diferente al que ocupan las revistas de papel.

Por otra parte, la naturaleza del soporte Internet hace que, en la práctica, aislar un objeto de otro (que no es lo mismo que aislar una pantalla de otra) sea, como mínimo, una práctica mucho más abstracta que hacerlo entre las publicaciones de papel. En este sentido, el lugar que la tapa como dispositivo ocupa en el papel se disuelve en la pantalla: no hay un objeto, no hay contenidos que semiocultar hasta tanto medie la compra.

BIBLIOGRAFÍA

Cingolani, G. (2009): “Acerca de la tapa de semanario como dispositivo” en *Revista Figuraciones* N° 5, publicación electrónica, disponible en www.revistafiguraciones.com.ar.

Genette, G. (1997): *La obra de arte*. Madrid, Lumen.

Rost, A. (2002): “La actualidad múltiple en el periódico digital”, publicación electrónica, disponible en <http://www.saladeprensa.org/art552.htm>.

Traversa, O. (2001): “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Signo y Seña* N° 12, pp. 233-247.

Verón, E. (2004): *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

NOTAS

¹ Por cierto son numerosos los casos en los que una revista de papel es “acompañada” por un disco musical o de video; pero estos son siempre percibidos como objetos separados y, en el caso de las revistas de gran público, casi siempre se ofrecen como producto opcional y que requiere abonar un importe extra.

² Hay alguna excepción muy de vez en cuando, como por ejemplo cuando una revista publica el comienzo de un editorial en su tapa, pero se trata de un recurso muy inhabitual.

³ En esta última están incluidos, por ejemplo, los contenidos accesibles a través del acceso al archivo que ofrecen muchos diarios online.

⁴ Aunque desborda los límites de este trabajo, sin duda que la “resistencia” de los usuarios a pagar por contenidos de Internet, no sólo los informativos sino también los recreativos, merece ser estudiada.

MARCOS INSTITUCIONALES, FUGAS DE SENTIDO. LA BÚSQUEDA DEL LUGAR DE LA SUBJETIVIDAD EN EL DISCURSO ACADÉMICO

Prof. César Damián Prieto

ddamian@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Prácticas metadiscursivas – discursos académicos – escritura autógrafa – análisis crítico del discurso – subjetividad – glosas metaenunciativas

Resumen

Teniendo a la vista todos los recorridos teóricos y metodológicos realizados desde el inicio del proyecto, y desde una perspectiva más general y englobadora, para sistematizar aún más nuestros acercamientos y recorridos analíticos en los géneros académicos, construimos una tipología de los metadiscursos. Intentamos representar en ella todos los tipos de secuencias textuales con rasgos metaenunciativos que detectamos en nuestros archivos textuales. Al considerar las funciones que cumplen en la escena académica nos interesan para el Análisis Crítico del Discurso Académico (ACDA), tanto los discursos con secuencias meramente reproductoras, como aquéllos que incluyen comentarios reflexivos y escritura autógrafa, con o sin metaenunciación autonímica. En esta ponencia se pone en escena un diálogo entre el ejemplario y los comentarios analíticos.

* * *

Traigo para compartir con todos ustedes algunas reflexiones que despertaron en nuestro equipo las sensaciones que produce ponerse a una distancia crítica de nuestras propias prácticas académicas. El ejercicio de reflexionar sobre los discursos que nos sostienen provoca el extrañamiento de posicionarnos desde la lejanía para poder indagar como desconocidos lo que hacemos y decimos.

Vamos, a partir desde la trama de nuestras prácticas sociales y discursivas, recurriendo a la sociología; opinamos que las instituciones se manifiestan como marcos tácitos de interacciones posibles que restringen y permiten determinadas prácticas en determinadas situaciones sociohistóricas¹. Lo que nos compete en este momento son las prácticas de escritura en la institución de los géneros académicos a partir de la indagación de diversos archivos de textos.

Lo que notamos en nuestros recorridos analíticos es que los marcos institucionales promueven el ejercicio de prácticas metadiscursivas con preponderancia a la apropiación de discursos ajenos. ¿De qué se trata esto? No voy a profundizar este tema en este momento pero básicamente se trata de las normas aceptadas por la academia de representación del discurso ajeno (RDA), de citación de fuentes y de mención bibliográfica. Con la apropiación del DA basado en un amplio recorte de discursos teóricos y/o artísticos la institución desarrolla sus lazos de filiación simbólica para que los alumnos se sientan parte de ella.

Puedo ejemplificar este metadiscurso de apropiación con esta misma ponencia en curso: se fundamenta en la distinción que hace Authier Revuz en su análisis del discurso entre “heterogeneidad constitutiva” y “heterogeneidad mostrada”.

La RDA y los también llamados signos autonímicos (comillas, incisos, resaltados menciones, glosas etc.) son marcas de esta “heterogeneidad mostrada” que se encuentra en tensión constante con la “heterogeneidad constitutiva”; la que la autora ve como un *exterior dentro del sujeto*, que abre al que se posiciona discursivamente una dimensión *desde afuera pero en su interior*:

Las formas marcadas de la heterogeneidad mostrada representan una negociación con las formas centrífugas de la desintegración, de la heterogeneidad constitutiva: ellas construyen, en el desconocimiento y la negación de aquéllas una representación de la enunciación que, por ser ilusoria, es una protección necesaria para que un discurso pueda ser sostenido. (Authier Revuz, 1984)

Esta típica paráfrasis y cita académica en estilo directo es una operación metalingüística que vuelve sobre el hilo del discurso y hace que el yo enunciadore se sienta seguro al señalar y controlar lo externo. Lo que se pone al acecho es el olvido del mecanismo que nos hace sentir esa seguridad: el modelo de la **denegación** con la que se reconoce lo heterogéneo dándole un lugar pero para negar mejor su omnipresencia.²

Ignorar la heterogeneidad constitutiva puede someternos a los efectos de lo que Pecheux llama fantasma epistémico, que lleva a los enunciadore al lugar de una despersonalizada comodidad enunciativa en la que se someten y subyugan al privilegio de formas de escritura reproductora en detrimento de la apropiación del DA y del cultivo de un discurso propio.

Al lado de la escritura reproductora y de apropiación con la que el sujeto académico se construye en el discurso a través de las prácticas que habilitan los marcos institucionales, traemos ejemplos de nuestros archivos textuales que presentan “fugas de sentido de la subjetividad académica”³.

A continuación confrontaremos dos archivos diferentes. Tenemos por un lado las *Autoimágenes de lector/a y escritor/a*; que son escritos hechos por alumnos ingresantes y por otro; secuencias breves escritas por docentes y por profesionales, que en el marco de un curso de especialización buscaron - mediante glosas metaenunciativas - su propia imagen de lector/a y/o escritor/a.

Las autoimágenes se trabajan en la cátedra *Procesos Discursivos* en el primer año de la carrera de letras. Es una invitación a los incipientes profesionales que reflexionen sobre sí mismos y sus prácticas de escritura y lectura en la cotidianeidad, cosa que provoca lo que Arfuch llama el *paradójico acontecimiento de publicar la intimidad*. Es la búsqueda de lo que

denominamos **escritura autógrafa**, como ejercicio académico que desmarca a los enunciadores de la mera reproducción y produce un “efecto especular”, que abre la subjetividad en el discurso:

Autoimágenes de lector/as escritor/as 1ª año⁴

1.

Actualmente leo para seguir el rendimiento académico que como estudiante debo cumplir (**con esto no quiero que se entienda** que es una mera obligación, sino también una elección conciente y a gusto).

2.

Ya no leo solo cosas que a mí me resultan interesantes sino que aprendí a leer muchas clases o tipos de textos. Leo cosas que nunca imaginé que leería (**y soy sincera**) y dedico la mayor parte de mi tiempo a leer y a producir textos.

Comentario: glosas con autonomía simple no marcada, no coincidencia interlocutiva. Autorreflexión sobre los efectos de los marcos institucionales en el sujeto.

3.

Asimismo sucede con mi escritura, que **debo confesar**, ha mejorado muchísimo gracias a esto, y ya he perdido todo el miedo que tenía de no poder expresarme a través del lápiz y el papel. Es decir, estoy haciendo propio, como parte de mí, el leer y escribir (aunque no siempre es lo que a uno le gusta).

Finalmente, **quiero aclarar que**: “sólo sé que cuando leo, me siento como si estuviese dentro de un termo, y que cuando escribo logro relajarme y desahogarme”.

Comentario: glosa con autonomía marcada y no marcada, no coincidencia interlocutiva, autocita. Confesión. Exceso de marcación, metaforización, retórica de la ingenuidad...

4.

Existieron muchas cosas recomendables para hacer sobre el papel en blanco, pero sólo dos destinos: lo escrito y lo leído, **términos que se compenetran** desde hace

mucho tiempo. Palabras cargadas de conocimientos pasados que gestan a los que vendrán.

Comentario: glosa con autonomía no marcada, no coincidencia del discurso consigo mismo y presencia de preconstruido metafórico.

5.

En segundo grado de la primaria la “maestra” me pide que lea una “poesía” después de varios días, en esas visitas de las madres al colegio para alguna reunión o firmar una libreta, la maestra le habla a mi mamá y le dice: “su hija leyo una poesía en clase, es toda una “artista”, leyó con la voz alta y con gestos, como se nota que le gusta la poesía”. Así es como me contaron los “hechos”, y es lo que me ayudó más que nada a decir “me gusta leer y escribir” o “escribir y leer”.

Comentario: Esta es bien compleja. Glosa con autonomía marcada, RDA y pluralidad de voces, presencia del subformato de la anécdota, evocación de recuerdos de escenas de lecturas escolares...

Presentamos estos ejemplos como parte de prácticas académicas de desmarcación⁵ que habilitan una apertura de la construcción de la subjetividad en los géneros académicos. Con ellas se invita al enunciador a una fuga de sentido por entre los marcos académicos hacia otros registros, otras voces, otras FD alternativas a la reproducción. Pero sobre todas las cosas, estos ejemplos pueden ser usados en nuevas experiencias de aprendizajes para habilitar otros contratos de lectura y escritura en la interacción docente – alumnos. Así lo hicimos en el umbral opuesto al ingreso, en un curso de especialización para profesionales y docentes con estos resultados:

Glosas metaenunciativa de docentes y profesionales (con incisos en negritas nuestras).

1.

Me considero una lectora “abierta” dado que me interesa y atrae la diversidad, incluyendo libros “no canonizados” por algunos críticos literarios.

Considero que de todo podemos obtener un conocimiento significativo de vida, **lo que tradicionalmente podría decirse** “sacarle el jugo”.

Comentario: glosa metaenunciativa con autonomía simple marcada. También modalización autonímica: presencia del lenguaje ordinario, metáfora del habla cotidiana...

2.

Mi yo insatisfecho

¿Cómo decirlo? ¿Cómo caracterizar mi “yo escritor” cuando en este mismo momento me está costando cruzar el umbral de la hoja en blanco? **Debería decir, quizás,** “escritor perezoso”.

En cuanto a mi “yo lector” aún está en deuda con demasiadas obras literarias de tal forma que muchas veces no registra su compleja actividad cotidiana.

Afortunadamente, ni uno ni el otro se rinden.

Comentario: presencia de título. No coincidencia entre las palabras y las cosas. Actitud vacilante y efecto espejador, juego de lenguaje.

3.

Soy una buscadora de verdades, un signo de interrogación, y también y a la vez un signo de asombro (o exclamación) que transita por este mundo. Y es en la lectura donde busco respuestas, a veces las encuentro, otras me confundo aún más. Y el signo de asombro se agiganta.-

Comentario: no coincidencia del discurso consigo mismo, metaforización semiótica, resonancia de otras lecturas, vacilación...

4.

Últimamente leer de todo es un afán (o sobre todo), pero muy a menudo me resisto a leer todo (todo el texto, **para que me entiendan mejor**) porque en definitiva seguir leyendo lo que me aburre me hace figurarme a un lector mazoquista. ¡Ah! ¡Pero cuanta diferencia cuando leo lo que me atrapa! Sólo que cuando esa lectura está en mis manos, también la fascinación por la escritura quiere ocupar mis manos. Entonces decido continuar leyendo, porque si dejo no tendrá el mismo gusto si alguna vez lo retomo. Aunque escribir también es leer ¿o no?

Comentario: autnimia no marcada, no coincidencia interlocutiva, función expresiva con exclamaciones e interjecciones extrañas al registro académico, coloquialismo, apelación al lector,

5.

¿Yo? Soy una escritora en expansión. Adscribo a las reflexiones sobre los procesos (siempre inacabados) – procesos como ciclos de ida y vuelta sobre mis formas e ideas -. Lectora a veces caótica, otras veces concientemente inconsciente.

Comentario: apelación, coloquialismo, registro conversacional, autodefinición, vacilación, juegos de palabras: paradoja.

Sin llegar a una conclusión, creemos que estos itinerarios críticos nos llevan a la reflexión sobre las diferentes formas de negociación entre la heterogeneidad constitutiva y la heterogeneidad mostrada más allá de la pura denegación característica de la reproducción estricta del discurso ajeno. Nos llevan a la apertura de los contratos de comunicación en la escritura académica con la promoción de prácticas de desmarcación que favorezcan la experimentación de un discurso propio.

En el marco de los géneros académicos, el discurso propio es aquél que se construye con fugas de sentido de la subjetividad hacia otras modalidades de sentido alternas, imprevistas, lúdicas que entran en un diálogo activo con la apropiación del discurso legitimado. Consideramos que la presencia de formas coloquiales, de la ironía, de la función expresiva, de metáforas y estructuras poéticas, del discurso autógrafo, de juegos del lenguaje y muchas otras formas más desarrollan un ánimo afiliativo necesario en la especialización profesional para lograr una distancia crítica en el momento de vernos a nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch Leonor 2002 “La vida como narración” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As. F.C.E.;

Authier Revuz Jacqueline (1984) "Heterogeneidad/des enunciativas" en “Los planos de la enunciación” *Langages* N° 73 Mars (Traducción: Diana Battaglia 1997 *Maestría en Análisis del Discurso dir. Por María Marta García Negroni*)

_____ *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo* (Introducción, traducción y notas de A. Bolón) Montevideo, Sociedad de Profesores de Español del Uruguay, 2003.

Berlinder Carolina “Desmarcarse: reconstruir la escuela desde la creación de nuevas normas que envistan sobre la transferencia del Deseo y no sobre la Autoridad” en *Contra lo inexorable*. Bs. As. Libros del Zorzal, 2004.

Carvallo Silvia 2009 *Palabras públicas. Voces, ecos y silencios en la escritura*. Posadas. EdUNaM,.

Charadeau Patrick “El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: normas psicosociales y normas discursivas” en *Opción*, abril, año/vol. 22 N° 049. Venezuela, Universidad de Zulia; 2006. pp. 38-54.

Pêcheux Michel (1983) *O discurso: Estrutura ou Acontecimento*, Campinas, Pontes, Editores, Pp. 67 (conferencia 1983 Universidad de Illinois con el título “Marxismo e Interpretación de la Cultura: límites, Fronteras, Restricciones”. Publ. 1988 Illinois University Press Tit Orig. Discourse: Structure or Event? Traducción de Eni Pulcinelli Orlandi (1990)

Said Edward “Introducción. Crítica secular” en *El mundo, el texto y el crítico*. Bs As. Debate, 2004

SIGNIFICACIONES EMERGENTES EN EL ESPACIO URBANO DE SAN JUAN DE LA ÚLTIMA DÉCADA¹

Amira Cano

amiracano@hotmail.com

Ana Celina Puebla

acelinapuebla@sinectis.com.ar

Proyecto de investigación: San Juan ciudad: lenguajes y prácticas.
Significaciones emergentes en el espacio urbano de la última década

Directora: Amira Cano Ana

Co-directora: Celina Puebla

FCS – UNSJ

Palabras clave

Ciudad – lo urbano – discursos sociales – prácticas urbanas – construcción social
del sentido – marcas simbólicas

Resumen

El propósito de este proyecto es sistematizar los resultados obtenidos en investigaciones anteriores respecto de la vida urbana en San Juan y relacionarlos con lo que hoy la ciudad “es” o “significa” para sus habitantes.

Desde 1987, el equipo de investigación ha estudiado lo urbano en distintos espacios de la ciudad de San Juan con el objetivo de reconstruir el sentido de las prácticas sociales realizadas en dichos espacios y de reconocer su identidad urbana.

El presente proyecto pretende estudiar los efectos de sentido que dichas prácticas han generado en las representaciones de los sanjuaninos respecto de su ciudad, durante la última década

Para ello, mediante un enfoque metodológico cualitativo transdisciplinario, el equipo de investigación ha seleccionado los mismos espacios para analizar sus marcas simbólicas actuales y establecer una comparación con los resultados y lecturas anteriores. A partir de la aplicación de esa mirada diacrónica del fenómeno de San Juan, se analizaron las transformaciones producidas en el espacio urbano y particularmente, los efectos de sentido generados por ellas respecto de la significación de la ciudad para sus habitantes.

En esta comunicación se precisan algunos avances de las conclusiones de la investigación y se sintetizan los resultados del estudio de uno de los casos paradigmáticos que signan hoy la ciudad de San Juan.

* * *

1. Introducción

Nuestra comunicación pretende compartir algunos resultados de la investigación que tenemos en curso, referida a significaciones emergentes en el espacio urbano de San Juan, Argentina.

En este caso, el objetivo general ha sido interpretar los efectos de sentido que las prácticas urbanas de la última década han generado en los sanjuaninos respecto de su ciudad.

Durante el proceso de investigación fuimos trabajando en el logro de los siguientes objetivos específicos: describir las marcas simbólicas de la ciudad de San Juan en la primera década del siglo XXI; identificar los lenguajes y las prácticas con las que se construyen dichas marcas simbólicas; investigar y registrar cuáles son las prácticas urbanas en San Juan; realizar una mirada retrospectiva de los rasgos identitarios de la urbanidad de San Juan desde 1987 a la fecha, a partir de investigaciones realizadas por el equipo; analizar las

transformaciones en el espacio urbano e interpretar sus efectos de sentido en los sanjuaninos.

Metodológicamente, nuestro grupo de investigación ha privilegiado el enfoque sociosemiótico (a partir de Verón y su semiosis social, de Armando Silva y sus imaginarios urbanos), pero ha integrado miradas del psicoanálisis lacaniano y perspectivas de los estudios culturales (como Grimson² y Restrepo en sus teorías sobre el contextualismo radical), con el propósito de construir una ruta de abordaje interdisciplinario para analizar los discursos sociales de San Juan.

Para ello, la concepción de Rossana Reguillo respecto del método ha constituido un encuadre que, a nuestro juicio ha legitimado nuestro intento. Al respecto, entendemos la cuestión del método como construcción, como proceso.³

Adoptando este posicionamiento, la pregunta metodológica que orientó nuestro trabajo estuvo centrada en los discursos sociales a través de los cuales se construyen las significaciones de la ciudad y la relación que esta construcción discursiva mantiene con las posibles decisiones y compromisos de la praxis real de los actores sociales.

2. Desarrollo

Leer semióticamente nuestra ciudad y atravesar sus tramas urbanas nos llevó al intento de adquirir la competencia de la mirada del “extranjero” mientras conservábamos al mismo tiempo el saber del habitante nativo que, en tanto sanjuaninos, poseíamos por historias de vida.

Así, en este trabajo revisamos las lecturas de estudios anteriores y las comparamos con la que el San Juan de hoy nos permite realizar. Observamos que los espacios urbanos (tanto desde lo físico construido como desde las prácticas sociales de sus habitantes) fueron desplazándose y generando nuevos escenarios en una ciudad que se convertía en varias ciudades en diálogo, convivencia y conflictos, dando lugar a espacios de fronteras e intersecciones, entre las cuales surgían lo que hemos dado en llamar nuevos polos urbanos. El resultado es una ciudad fragmentada, difusa, en proceso de una nueva configuración.

Durante el recorrido de nuestras investigaciones a lo largo de varios años y siguiendo básicamente la propuesta teórico-metodológica de Armando Silva, respecto de los imaginarios urbanos, hemos encontrado múltiples ciudades al interior de San Juan, tantas como las imaginadas por sus habitantes: comercial, institucional o civil, residencial y lúdica, es decir, la ciudad del intercambio social y del placer, así como las ciudades de los jóvenes y de los adultos. Todas y cada una de ellas, fantaseadas por sus usuarios, diferentes según la edad, las actividades o el género de estos, fueron generando la posibilidad de nuevos croquis urbanos.

Lo dicho significa que nuestras ciudades encierran otras ciudades entre las cuales hemos intentado encontrar aquellos rasgos, huellas o signos que les permiten ser reconocidas a todas y a cada una de ellas como partes de lo que visualizamos como San Juan.

¿Cuáles son las significaciones emergentes en esta última década?

El San Juan de hoy muestra marcas en las que se evidencia: por un lado su transformación y por el otro, la conservación y refuerzo de su identidad histórica.

En el primer caso: la transformación de la ciudad, citamos el desarrollo de nuevos espacios que, desde lo físico construido, han generado otros centros de prácticas sociales, a los que hemos denominado nuevos polos urbanos.

Reconocemos como tales a los siguientes (nombrados a partir del objeto semiótico más visible): Centro Cívico (corredor que incluye predio ferial, centro de convenciones A. Conte Grand, Estación San Martín), calle del Bono, Av Libertador (restaurantes, confiterías y pubs, centro comercial), Plaza 25 (confiterías, bancos, centro comercial, vendedores ambulantes y artesanos, la Peatonal, Teatro Municipal), Parque de Mayo (alrededores, Auditorio, paseo de los artesanos, feria de las pulgas, feria alternativa), Casino de San Juan (hotel Del Bono Park, centro de compras, barrios aledaños con centros comerciales propios), Libertador (Patio Alvear, Lib y del Bono).

Estos polos urbanos han surgido como resultado de factores tales como la transformación en lo físico construido (por la construcción de numerosos edificios altos (en relación con la media permitida por Planeamiento Urbano de

San Juan), la expansión de la vida cotidiana sanjuanina (como se advierte en: exposiciones de actividades artísticas en espacios tradicionales y alternativos, incremento de propuestas deportivas y recreativas para distintos rangos etarios, nuevos centros de interacción social) y la autopercepción de San Juan como destino turístico.(mayor visibilización de la provincia e incremento de las ofertas de hoteles, hostel y apart hotel, departamentos en alquiler).

En el segundo, referido a la conservación de la memoria urbana, mencionamos: la puesta en valor de espacios públicos, resignificados a partir de su historia como escenarios de prácticas simbólicas: plazas 25, Laprida, Irigoyen (en el microcentro); uso naturalizado de la Peatonal, Parque de Mayo, plazoleta España y revalorización de lugares históricos: Casa de Sarmiento, Museo de la Memoria, Llama Votiva, y plazas de distritos periurbanos como Trinidad o Concepción.

Un caso paradigmático

De la síntesis anterior, seleccionamos uno de los casos para ejemplificar nuestro trabajo. Este es el que se refiere al Centro Cívico de la provincia de San Juan, edificio que concentra la actividad del Poder Ejecutivo, cuya gestación duró más de 60 años y cuya existencia imaginaria acompañó a los sanjuaninos con el vaivén de la fuerza de los hechos y de los sentimientos y pasiones de los ciudadanos.

Para abordar las significaciones de este espacio emblemático, hicimos el análisis de discursos sociales (oficiales, mediáticos y de los ciudadanos adultos y jóvenes) a lo largo de un eje temporal que se inicia a partir de 1946, continúa durante las distintas etapas de construcción del Centro Cívico y paralización de sus obras y culmina en la actualidad con su inauguración y puesta en funcionamiento. *Si bien nos interesaba la metamorfosis urbana de la última década, no podíamos dejar de buscar en los nodos más significativos las raíces contextuales de su emergencia y transformación.*

Identificamos las etapas de este proceso con pares de nombres con los que, desde las esferas oficiales y ciudadanas identificaron su sentido a través del tiempo.

Proyecto / baldío: (1944/1973) En un primer momento de su historia, (gestado como consecuencia del terremoto del 1944) el Centro Cívico no tenía existencia real ni simbólica. Era la nada, apenas diseñado en un proyecto lejano, escondido en alguna oficina gubernamental. No importaba su invisibilidad y no hacían falta nombres propios para signarlo.

Promesa / fantasma: (1973/2005) En una segunda etapa, cuando empieza su construcción y se inmoviliza a la altura de los andamios, su incompletud genera metáforas que descubren recelo, insatisfacción, temor, inestabilidad, incredulidad, desesperanza, oscuridad, inseguridad, opacidad, inactividad, frustración, por parte de la ciudadanía que se siente en el espacio de lo ajeno, del no poder y que, cuando puede transformar en nombre lo que le duele, deposita en esa construcción inacabada sus sentimientos y su percepción (quizás imaginaria) del poder oficial. Este responde con promesas, con nuevos proyectos que proponen otros destinos al edificio: hotel, casino, centro de salud, y con nuevas promesas respecto de su finalización. Pero la fuerza de los hechos demuestra que “no se puede”. Y los discursos de ambos espacios públicos, aunque divergentes en su forma, significan lo mismo.

Promesa cumplida / Centro Cívico (2005/2009) Finalmente llega la tercera fase del proceso, que, aunque es la última de su construcción, inaugura una primera etapa en la vida de la ciudad. Nace el Centro Cívico. (nombre que desplaza a lo que anteriormente se denominaba “Casa de Gobierno”). Y se lo designa con su nombre propio, desde todos los ámbitos que lo refieren, sean oficiales, mediáticos o populares. En esa denominación y en las prácticas urbanas a que da lugar en sus espacios, descubrimos la presencia de los sentidos opuestos

a los señalados anteriormente: valor, satisfacción, estabilidad, seguridad, actividad, confianza, transparencia, unidad, solidaridad, y sobre todo, responsabilidad colectiva respecto de lo que “se puede hacer y se hace” en la ciudad. Otra vez es el lenguaje quien expresa la significación de lo urbano y lo hace en la voz del gobernador de la provincia, quien, en la inauguración de los tramos finales de la obra, repite: “los sanjuaninos lo hicimos”.

Y ese nuevo polo urbano que ha generado el Centro Cívico es ahora, por la fuerza de los hechos y de sus nombres, otra de las ciudades imaginarias de San Juan y pertenece a todos sus ciudadanos”. El Centro Cívico se ha convertido en el punto de sutura de uno de los nuevos polos urbanos en desarrollo creciente. Respecto de este nuevo polo urbano, cabe hacer una breve mención sobre el marco sociopolítico en el que se fue construyendo, reflexión desarrollada fuera de esta ponencia.

Cada una de las etapas de la construcción del Centro Cívico, coincide con las transformaciones de los modelos hegemónicos en América Latina, y, en especial en nuestro país. La primera responde al keynesianismo en el que, tanto la participación política de los ciudadanos como la intervención del Estado, eran altamente valorizadas. La segunda etapa coincide con el momento de la consolidación del modelo neoliberal, la retracción del papel del Estado y la desacreditación de lo político en sus diversas manifestaciones. La tercera concuerda con un momento histórico en el que se revalorizan tanto la intervención estatal como la participación política de la ciudadanía.

3. Conclusiones

Habiendo tomado el Centro Cívico como caso paradigmático de las significaciones emergentes en San Juan durante la última década, cabe cerrar esta comunicación con una mirada al nuevo diseño de los croquis urbanos de la ciudad., cuyas formas y estilos de vida urbana permiten describirla como ciudad moderna que se está transformando en una urbe difusa y fragmentada aún cuando conserva los rasgos de su identidad fundacional. Advertimos en esta afirmación

un claro contraste con el diseño de la primera reconstrucción: después del terremoto de 1944, fue levantada siguiendo un modelo de tipo “racional”, “cuadrático”, con formas que respondían al estilo de esa década y expresaban una iconicidad ordenadora de la vida social. Cabe pensar en una relación entre los modos de vida impuestos por esos diseños y la ideología oficial.

Hoy, en nuestro estudio, encontramos numerosos polos urbanos que han producido una ruptura de la imagen tradicional: trama limitada por las cuatro avenidas céntricas, y, en consecuencia, han generado una ciudad abierta, compleja y difusa con nuevos bordes a construir alrededor de estos microcentros inacabados, que están marcados por la indeterminación de lo que hoy es para cada habitante “su ciudad”. Sin embargo, y a pesar de esa complejidad, lo físico construido y las prácticas sociales de los sujetos han confluído para crear simbólicamente una ciudad que todos compartimos. La revalorización de la memoria, presente en los índices históricos y en el lenguaje que los nombra, nos reúne alrededor de esos signos identitarios de la ciudad de San Juan. Afirmamos así que en la lectura de lo que es lo urbano hoy está la presencia de lo posible en construcción.

BIBLIOGRAFÍA

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (2005) *Encuentros y desencuentros entre adolescentes y adultos en el escenario educativo de San Juan*, Informe final de investigación 2003-2005, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (2003) *Nuevos modos de significar el habitar* Informe final de investigación 2000-2003, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (1998), *San Juan, ciudad en el siglo XXI. Construcción simbólica desde los discursos de los adolescentes de hoy*

Informe final de investigación 1997-1998, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (1996), *Resignificación de los espacios urbanos. Focalización en el universo semiótico de los adolescentes*, Informe final de investigación 1995-1996, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (1989) *Protocolos urbanos como prácticas significantes de interacción social*, Informe final de investigación 1987-1989, subsidiado y aprobado por CICITCA-UNSJ, San Juan.

Cano A., Puebla A., Lopez C. y Villa J. (2001), *Adolescer urbano. Resignificación de espacios en la ciudad de San Juan* San Juan, Ediciones. FACSO-UNSJ.

Grimson, Alejandro (2000). “Interculturalidad y Comunicación” en *Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación*; Bogotá, Grupo Editorial Norma.

Lacan, J. (1992). *El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Lacan, J. (1991). *El Seminario. Libro 20*, Buenos Aires. Editorial Paidós.

Lotman, Iuri, (1998), *La semiosfera. T.II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Valencia, Edit. Frónesis. Cátedra, Universitat de Valencia.

Mangieri, Rocco (2006), “Lector in urbis: espacio urbano y estrategias narrativas” en *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Miller, J. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Ortiz, Renato (1997), *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial.

Reguillo C., Rossana (1996), *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*, México, Editorial Univ. Iberoamericana.

Silva, Armando. (1994). *Imaginario urbano. Bogotá y San pablo: cultura y comunicación urbana en América Latina.* Colombia, Tercer Mundo Editores.

Silva, Armando (1987), *Punto de vista ciudadano*, Bogotá, Edic.del Inst. Caro y Cuervo.

Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*, Barcelona, Editorial. Gedisa.

NOTAS

¹ Esta ponencia forma parte del proyecto de investigación en curso, titulado “San Juan ciudad: lenguajes y prácticas. Significaciones emergentes en el espacio urbano de la última década”, aprobado y subsidiado por CICTCA-UNSJ, dirigido por Amira Cano, codirigido por Ana Celina Puebla e integrado por Juan Angel Villa, en el marco del GEICOM-Depto de Ciencias de la Comunicación, FACSO-UNSJ.

² Según Alejandro Grimson² el término “relación” es un concepto que permite comprender el mundo actual en torno a grupos, sociedades y culturas; relación en sus múltiples formas: contacto, alianza, sometimiento, conflicto, exterminio. *Este carácter relacional y su carácter histórico son las características fundamentales en todo proceso de identificación cultural. En consonancia con ello, ningún grupo o persona tiene una identidad en el sentido de una esencia. Para constituir un “nosotros” debemos estar en relación con un “otro” diferente. Y ese nos/otros es el resultado de un proceso histórico, sujeto a transformaciones.* Esa “relación” es la que se ha dado en la ciudad de San Juan enmarcada en la construcción edilicia y la dimensión política en torno a las distintas concepciones del papel del Estado en América Latina por un lado; y por el otro, la emergencia de diversidades culturales.

³ *La dificultad fundamental cuando se da cuenta de los caminos recorridos para construir conocimiento acerca de un objeto social, estriba en darle un efecto de continuidad a un conjunto de actividades, tareas, procedimientos que son realizados en un movimiento de zig zag, en donde se avanza, se regresa, se afina y se vuelve a avanzar. La metodología - los caminos usados, las rutas definidas- es siempre el resultado de múltiples movimientos. Es proceso y no estado; es aprendizaje y no respuesta; es búsqueda y no receta y es ante todo, la explicitación de la relación entre el sujeto que conoce y el sujeto-objeto que es conocido: darle forma a la pregunta de cómo se deja aprehender el objeto de estudio.*

La metodología es un proceso de transformación de la realidad en datos aprehensibles y cognoscibles, que busca volver inteligible un objeto de estudio.(Reguillo,1996: 93)

LAS TALLAS DE MADERA GUARANI-MBYA TEXTOS ARTÍSTICOS – SEMILLAS DE MEMORIA

María Magdalena Quinteros

magquin@gmail.com

Proyecto de investigación: Arte Guaraní-Mbya

Director: Dr. Pedro Osakar Olaiz

Facultad de Artes, UNaM - Universidad de Granada

Palabras clave

Otro, palabra, diálogo, texto, memoria, semiosfera, semiosis social

Resumen

El interés en este estudio es impulsado por el yo ajeno que desde el primer momento buscó la manifestación artística del pueblo guaraní, tema hasta aquí escasamente trabajado. Para ello, el aporte de algunas teorías, consideradas de la periferia, -Bajtín, Lotman- alejadas de los lugares naturalizados por la teoría occidental son de gran valor para comprender la cultura guaraní, su expresión artística y su vitalidad. Visto como *dispositivos pensantes*, portadores de otras voces del pasado presente que nos proponen un *diálogo* en el *Gran Tiempo*.

En Bajtín se unen el interés de dos mundos diferentes, por la *palabra* pensamiento bajtineano y guaraní. Principio que posibilita una mirada hacia otro, y su inconmensurable capacidad *poiética* manifiesta en su arte. Como *acto-ético* propio de una cultura milenaria, cuyo ofrecimiento es un diálogo que nos permite *ser*.

Con Lotman vemos las tallas zoomorfas y antropomorfas de madera como *textos artísticos* portadores de la *memoria* cultural guaraní. Como tal, brindan

sentidos y significaciones inmersos en la *semiosfera*, cuyas traducciones pretendemos compartir.

En cuanto al aporte de Verón, interesa ver las *condiciones de producción* y de *reconocimiento* de objeto –visto como un ‘*pasaje de sentidos*’- que muestra un *sistema de relaciones*, propio de la *semiosis social*.

* * *

En un modo de vivir holístico como es la forma de vivir aborígen, no hay una diferenciación que permita distinguir el arte de otra actividad, actividad que nunca ha dejado de estar presente. El sentido estético forma parte esencial del ser humano y pueden también considerarlo indispensable para la consecución de otros fines, como la sanación. Para ejemplificar podemos citar, fuera de la cultura guaraní, los ritos de sanación navajos. Por lo tanto, en el lenguaje guaraní no existe una palabra para nombrar al arte o al artista. No es un suceso especial, distinguible de otras clases de acontecimientos, en lo particular, su propósito rara vez es simplemente estético, su presentación puede servir, simultáneamente, como un acto de celebración, como *paideia* o educación para la juventud, como fortalecedor de la identidad del grupo, como medio de hacer perdurar todo tipo de conocimiento popular –histórico, biológico, zoológico, sociológico, venatorio, náutico, religiosos-, y mucho más.

Debemos reconocer, a su vez, el valor estético del discurso o palabra hablada cotidiana del guaraní la cual es constantemente trabajada para producir comunicación religiosas artísticas para hablar con la divinidad, tan valorada dentro de la sociedad tribal, y sin la cual no se reproduciría el *ñande redó*, el modo de vida metafísico- religioso de los aborígenes Guaraní del pasado, del presente de las épocas futuras.

La escultura de la lechuza, *urukure'a*, de fácil acceso visual, figura escultórica que se auto-sustenta, es decir, está por sí misma ocupando un espacio,

y tiene una estricta posición respecto del espectador, puesto que predomina una visión jerarquizada puesto que, muestra un aspecto total desde uno o dos lugares solamente, lugar que es definido por la dirección de su mirada. En el primero predomina una simetría axial.

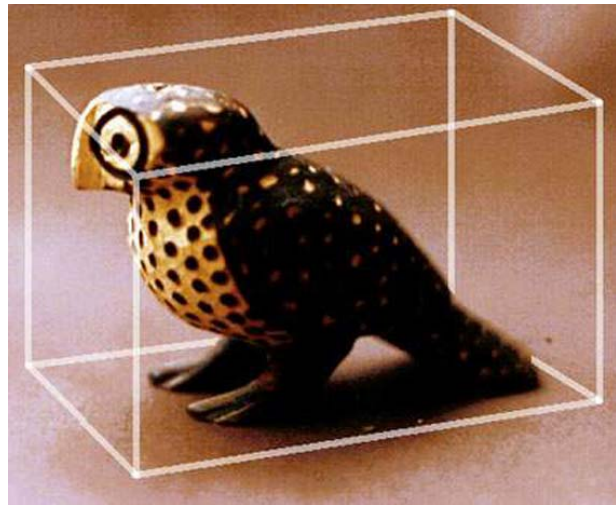


Figura 1

En el segundo caso, pierde para concentrarse en una sola cara, que dirige la mirada hacia un lado.



Figura 2

Es simétrica y une sus dos visiones cuando la posición de la lechuza es vertical, y mira de frente.



Figura 3

Su tamaño que puede variar entre cinco y veinticinco centímetros de largo, y su altura puede oscilar entre cinco y veinte centímetros.

Su tamaño que puede variar entre cinco y veinticinco centímetros, de largo, y su altura puede oscilar entre cinco y veinte centímetros.

En cuanto a la materia, el elemento que sostiene forma y contenido, es madera de *kurupika'y* (*Sapium haematosperum*) en estos casos. En cambio, cuando se trata de madera dura, por ejemplo, *guayuvira* (*Eugenia mato-Griseb*) las tallas son de tamaño miniatura predominantemente hasta cinco centímetros, aproximadamente.

Respecto a la acción del autor sobre la materia implica una serie de trabajos manuales que podríamos señalar a partir de las funciones que menciona Bajtín. En el *aislamiento*, el guaraní procede a separar del árbol, el trozo de madera que utilizará en la creación de la talla. Para ello, utiliza un machete de cabo corto. Luego, inicia los primeros pasos para materializar el contenido que hasta ese momento sólo está en su mente creadora. Aquí se plasman cuestiones que darán cuenta del acabado y la culminación. Es decir, el desbastamiento general de los volúmenes de la imagen del animal elegido, así son las primeras

acciones del guaraní. Con su machete, desbasta la primera *función* que opera sobre el *contenido* de la talla.

Como segunda instancia creadora, el *acabado*, el que definitivamente articula en el contenido, produce un reconocimiento detallado de la representación del animal. Ahora, el trabajo se realiza con un cuchillo de tamaño pequeño. El trabajo de la talla en sí, constituye una doble acción, háptica y visual, que se complementan en el modo de hacer, en busca de la idea que va tomando forma y contenido. Mediante él, realiza el desgastamiento definitivo, de manera suave y tranquila. Con la mano hace el reconocimiento táctil del tallado, acompañando siempre lo visual. Así alcanza una instancia donde la figura de la talla posee un claro reconocimiento, es el contenido creado. Es decir, se reconoce de qué animal se trata.

A continuación, se trabaja en esta instancia con algunos detalles, por ejemplo, acabado de picos, precisión de volúmenes de plumajes de cuello, alas y cola, destacándose una parte sobre otras del cuerpo plumado, como también de la definición de las patas. Recortado de la textura de algunas zonas emplumadas. Al culminar esta etapa, la talla, ofrece a la mirada cierto grado de satisfacción, en cuanto a lo que se podría esperar de la figura representada. La idea de lechuza existe ya, pero tallada en la madera aún guarda el color original muy claro del árbol. Tiene forma, pero aún resta trabajar aspectos que culminarán el contenido.

Por último, se procede al acabado de la talla. Para ello, se recurre a otras herramientas además del cuchillo. La obra es trabajada con trozos de alambres y tubos de metal de forma cilíndrica, que llevados al fuego hasta su incandescencia, son usados luego para dar 'color' a la madera. Originalmente, el trabajo era realizado con tizones de madera. El trabajo prácticamente está dirigido a dar culminación a la textura y su tono. Puede consistir en varias tareas, teniendo en cuenta los detalles que tendrá la textura de la talla. Básicamente se repiten las siguientes variantes.

- a) Como primera acción, se da un color parejo oscuro a través de la técnica del pirograbado en las zonas deseadas, las zonas de las plumas oscuras. Consiste en calentar la herramienta y apoyar sobre la talla el metal caliente para producir el tono deseado, cuya intensidad variará en función del tiempo de contacto con la madera. Toda la zona torna un color parejo, el que puede cubrir también aquellas texturas realizadas con el cuchillo en la etapa anterior. En este caso, se perciben las plumas en negro sobre negro. Los lugares en reserva. Los lugares en reserva, sin pirograbar, contrastan más o menos, según al grado de intensidad con que se lo hay hecho, alcanzando en algunos casos el negro intenso, en otros, un marrón oscuro o un tostado desperejo.
- b) Con la ayuda del cuchillo, se procede a definir perfiles en el contorno de las zonas pirograbadas. Quitar algunas muescas con el cuchillito, dentro de estas zonas, para representar diferentes variaciones de plumajes. Estas pequeñas incisiones varían en tamaños y grafías, según simulen plumas o resalten algún aspecto del animal. Estas superficies que han quedado sin quemar, son variantes de calidad de plumas, y aparecen en negro sobre blanco.
- c) Con la ayuda de una herramienta de forma cilíndrica hueca se representan los ojos de la lechuza, con una punta candente se ubica el centro del ojo.

La forma *arquitectónica*

Podemos apreciar que hay rasgos de la arquitectura de la obra, que se manifiestan de manera generalizada, es decir, como el *argumento* en sentido peirceano, que se reitera en casi el total de las tallas, no solo en las lechuzas, y que sus variaciones estarían vinculadas al tema propiamente. Entonces, el mayor aporte arquitectónico es el *ñande reko* de los guaraní, *el argumento mismo de la vida*. Y conlleva dos acepciones básicas, un modo de *ser* y *estar* en el mundo, y

una *experiencia religiosa*. El principal rasgo de su cosmovisión se reitera en todas las tallas, la *reciprocidad*, que se basa en el respeto al *otro*, cuyo fundamento es el diálogo.

Aquí se condensan los tres momentos divisos de un mismo argumento, lógica-ética-estética. Es lógico para el guaraní, tallar obras arquitectónicas zoomorfas y antropomorfas, porque es parte de su ética y moral, que se cristaliza en ese objeto estético. Así, la lechuza, por ejemplo, que estuvo en el principio, de la creación, condensa esos tres momentos. Lo religioso como argumento, lo ético como respecto a la naturaleza, y lo estético que se constituye en forma y contenido. Solo contemplando las tallas con una mirada desde el edificio peirceano, se puede comprender el por qué de las formas de las tallas de madera guaraní. En esa *ética* de su mundo, de su *ñande rekó* –nuestro modo de ser guaraní–, es *lógica* esa *estética* manifiesta. Por ello, consideramos que, en tanto *argumento*, las tallas poseen un *significado* que se comprende y traduce desde la *conclusión*, los que se hallan generalmente en dos momentos: el del *autor* y el del *contemplador*. En las dos miradas hay una conclusión que procede del *argumento*, y que conduce a la *conclusión* del *argumento*. Por lo que todos los rasgos del *ñande reko*, conforman las premisas que originan la *conclusión/significado*, y que más allá de apelar a su memoria social, nos interpela como una estética única.

También otro rasgo es el *jopói*, que se traduce como un ‘cara a cara’, la reciprocidad manifiesta en la obra estética. La actitud que muestran todas las tallas para dirigirse, tanto al autor como al contemplador, es la de mostrarse en toda su magnitud sin ocultar nada a su visión. Están dispuestas, estáticas, en forma frontal o lateral, es decir, uniendo la visión del rostro y del cuerpo en una sola mirada. En su predominante mayoría, la actitud es unir la mirada con el autor/espectador. Es una transposición del modo de ser en la oralidad, la apelación directa, la relación yo tu, la situación de igualdad entre ambos, el diálogo. Un rasgo característico de la cultura oral. Forma de representación que está muy lejos de las representaciones *frontalizantes* de otras culturas antiguas, como la mesopotámica o la egipcia,

donde, apoyadas en la burocracia de la escritura, la cultura se manifiesta en una estructura de poder estatizada, jerarquizada, donde se manifiesta un protocolo aristocrático de poder, y las relaciones son de distancia y de alejamiento cortesanos, de separación de la obra y el espectador, esto reforzado por un pedestal y una escala jerárquica de tamaños, rasgos que dan cuenta de la estratificación de la sociedad en la historia.

La sociedad guaraní apela a una obra estética que pone de manifiesto su solidaridad, su hacerse cargo del otro, y ese otro no sólo es el otro hombre, sino todo ser o cosa existente dentro de la naturaleza.

También pone de manifiesto su relación con lo divino, relación que se establece en forma directa a través del sueño, de la danza, del canto-oración. Relación a la que acceden no sólo los chamanes, luego de un camino de ascetismo y de aislamiento, sino también el guaraní en general porque su vida está dedicada al pensamiento religioso, vida concreta, real, pero siempre en relación con el significado trascendente. No escindida sino holística en función de un sentido trascendente. La relación del guaraní con la divinidad carece de intermediario, como no existe un aparato burocrático de poder, tampoco existe un aparato de religión, cualquier guaraní dirige su demanda directamente al padre comunal o al chamán en busca de justicia o ayuda, cualquier guaraní reflexiona moral y religiosamente sobre la vida y la divinidad para buscar ayuda, mensaje, visión del futuro, para honrarle a través de su canto personal soñado.

El *hecho social e histórico* –y ancestral milenario– del modo de ser guaraní, se unifica en la forma arquitectónica, en ese rasgo del yo-tu. El pensamiento de la cultura guaraní está orientado hacia el otro, como sujeto a quien van dirigidas sus acciones. Antiguamente, la caza, la pesca y las festividades eran todas realizadas en comunidad y para la comunidad –*potyro*–. En la actualidad, en algunas comunidades, las actividades generan ingresos para la comunidad, entre ellas, la venta de tallas. Su producción es pensada y elaborada, desde su forma misma

para satisfacer una necesidad comunitaria, la supervivencia en medio de los
¿blancos’.

Por otro lado, el tema elegido, -tal como veremos más adelante- también es
inspirado por su *ñande reko*, por cuanto son representaciones de sus figuras
míticas y religiosas. En el caso de las figuras zoomorfas, la mayoría de ellas tiene
su lugar en el relato del génesis guaraní. Para la cotidianidad guaraní, la
naturaleza es parte constitutiva de su propio ser. El recorrido mismo de su religión
está vinculado a la naturaleza, a su ciclo. En cada una de las tallas hay una manera
de ser del guaraní, un hábito, una costumbre, aquella que comparte desde hace
milenios con la madre naturaleza.

A modo de reforzar lo antedicho, acerca de lo que se manifiesta en las
tallas, compartiremos unas estrofas del Ayvu Rapyta, donde se asienta la lechuza,
la urukure’a, desde el inicio mismo de la creación del mundo en la cosmovisión
guaraní. Ella, representa la noche, las tinieblas.

5 Mientras nuestro Padre

creaba, en el curso de su evolución,
existía en medio de los vientos primigenios:
antes de haber concebido su futura morada terrenal,
antes de haber concebido
su futuro firmamento, su futura tierra
que originariamente surgieron,
el Colibrí, le refrescaba la boca.
el que sustentaba a Ñamanduï con productos del paraíso
fue el Colibrí

6 Nuestro Padre Ñamandu, el primero,

antes de haber creado, en el curso de su evolución,
su futuro paraíso,

Él no vio tinieblas:
aunque el sol aún no existiera,
Él existía iluminado por el reflejo de su propio corazón;
así que le sirviese de sol
la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad.

7 El verdadero Padre Ñamandu, el primero
existía en medio de los vientos originarios;
en donde paraba a descansar la Lechuza producía tinieblas
ya hacia que tuviese presencia del lecho de tinieblas.

(Cadogan, 1992: 25-27)

Según la traducción de los chamanes hecha por Leon Cadogan los vientos primigenios representan el caos previo a la creación.

El ejemplo con el que ilustramos aspectos de la *composición* y *arquitectura*, corresponden a la representación de un ave mítica, *símbolo* de la oscuridad primigenia y de la noche. En la lechuza se unifican y organizan valores éticos y cognitivos de la cultura guaraní, que veremos a continuación. Estos se manifiestan a partir de una *comprensión dialógica*. Primero del propio autor, para crear; luego desde el contemplador, para comprender.

La *extraposición*, desde el punto de vista estético, y como contemplación activa y productiva, y que se expresa como un procedimiento artístico. Cuyo objeto es crear la distancia necesaria para el re-conocimiento del personaje lechuza, aunque en el origen mismo de su génesis, se halle la experiencia concreta del otro, del guaraní, su autor. Extraponerse significa ir hacia un objeto –talla de la lechuza- para conocerlo, y reconocerlo en su propia manifestación, y luego, volver al propio lugar, a fin de ponerse afuera y darle un ‘excedente de sentido’ que deviene de la conciencia presente que dialogiza el objeto. Sólo así, comprenderemos la estética guaraní, a partir de la *comprensión dialógica*.

Si partimos de la creencia de que la esfera del arte, aísla en su interior el resultado de la actividad humana sin despojarla de la realidad histórica; entonces en las tallas, *acto y pensamiento* se unen.

En continuación del pensamiento bajtineano, la ética guaraní, el modo en que el sujeto-autor guaraní, se relaciona –en el acto creativo– con los valores, sus valores. Y esto encerrado en las tallas es lo que comparten con la cultura occidental. Por consiguiente, en el plano de la creación estética, la conciencia creadora del guaraní, comprende y concluye su propia totalidad vital y vivida.

La lechuza en tanto *signo ideológico* externo está sumergida en los signos internos de la conciencia del *creador*, primero y del *contemplador*, más tarde. Y en tanto signo material, oscila o se desplaza entre dos sistemas: el sistema ideológico de la cultura guaraní, y el sistema de la vida psíquica de cualquier individuo, cualquier contemplador. Allí residen las mayores diferencias entre estas conciencias de mundo, diferentes antagónicas –una comunitaria y otra individualista–; que imposibilita a veces ver arte en las tallas guaraní, remitiéndolas a simples expresiones ‘artesanales’. Mientras que para los otros, –cultura guaraní– es una manera de *ser* y de *estar* en lo que ha quedado de su mundo, su hábitat.

Estos textos artísticos, representan también unidades culturales de los guaraní, en ellos se entretajan la complejidad de interacciones de diversos sistemas semióticos. Están allí, con diferentes grados de organización, niveles, lenguas. Veremos seguidamente, esa ‘inteligencia colectiva’ que nos lleva hacia la ‘memoria colectiva’. El texto artístico, es decir. La talla guaraní-mbya, puede ser analizado como fenómeno socio-histórico y también como *dispositivo pensante*, posee *memoria*, la cual recupera o borra sentidos dependiendo de la variación de los contextos culturales en los que la talla se semantiza y de las conciencias históricas con las que dialoga; es capaz de crear nuevos mensajes (*poliglotismo*), nuevo sentido, ya que en él se establece una relación entre lo *sistémico* y lo *extrasistémico*. El texto artístico y el contexto se estimulan creando un modelo de

intercambio circular estimulante, elemento dinámico fundamental de sistema total de la cultura (*semiosfera*), representar a todo el sistema y llegar a transformarlo.

De allí, que podemos afirmar que las tallas se presentan ante nuestra mirada –muchas veces ciega- como un principio dinámico de transformación del mundo, nuestro mundo interior, y a la vez, de la cultura misma. Creemos que las tallas constituyen una instancia de mediación, a modo de interacción en la frontera entre sistemas ideológicos culturales distintos.

El fin, en cuanto a las relaciones de producción, se trataría pues de reconocer las relaciones *jerárquicas* y *asimétricas*, que acontecen desde hace cientos de años. En ellas se cruzan *transculturaciones* que presuponen desigualdades obvias, que nos hablan de diferencias, de acciones históricas atravesadas por lo económico y lo político.

Nota: Las palabras guaraníes suelen ser oxítonas, es decir acentuadas en su última vocal.

BIBLIOGRAFÍA

- Arán, P. Barei, S.** (2005): *texto/memoria/cultura. El pensamiento de Lotman*. Córdoba. El espejo Ediciones
- Bajtín, M.** (1979): *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI. Madrid.
- Buber, M.** (s/d): *Yo y Tú*. Colección Espirit. Caparrós Editores. Madrid.
- Cadogan, L.** (1992): *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbya-Guaraní del Guairá*. Asunción. Biblioteca Paraguaya de Antropología –Vol. XVI. Fundación ‘Leon Cadogan’. CEADUC-CEPAG.
- Lotman, Y.** (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid. ISTMO.
- Melia, B.** (2004): *El don y la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción. Centro de Estudios Paraguayos ‘Antonio Guasch’.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Verón, E. (1996): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona. Gedisa editorial.

OBSERVACIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA PRENSA ESCRITA

Sergio Ramos

sergioramosar@yahoo.com

Proyecto de investigación: El antes del arte II: la orientación para la experiencia estética como parte de la oferta mediática

Director: Oscar Steimberg

IUNA

Palabras claves

Crítica, arte, estética, diario, prensa.

Resumen

La ponencia que se leerá a continuación se aboca a explorar cómo se construye la “experiencia estética” en el espacio de los medios gráficos. El proyecto “El antes del Arte II”, en el cual la ponencia se inscribe, considera como objeto de análisis “los textos mediáticos o digitales de aparición periódica que refieren a los objetos, acciones y espacios de la cultura socialmente definidos, entera o parcialmente, como artísticos o relacionados con el arte”. Este trabajo en particular se detiene en cómo se esboza esa definición (especialmente en términos de “expectativa”, “promesa” hacia el receptor) en los diarios *La Nación*, *Clarín* y *Página 12*.

La elección de un corpus dentro de ese recorte institucional se convierte en una cuestión muy relevante en sí misma, ya que dicho objetivo implica un esfuerzo primero de delimitar las fronteras presentes en el metadiscurso periodístico entre el Arte y el Espectáculo, el Entretenimiento y la Cultura. Se ponen en juego así, por ejemplo, las distinciones entre “secciones” y

“suplementos” o entre suplementos definidos por su destinatario (“joven”) y suplementos definidos por un recorte temático (“cultura”).

* * *

1. El sistema dentro de los diarios y el lugar de lo artístico

Parece evidente que lo “estético” no se circunscribe en el diario a los suplementos culturales. De hecho, en un diario como *Página 12*, la tapa se caracteriza por un trabajo sobre la imagen que se exhibe como tal. En estos casos, estaríamos ante una presencia de la opacidad textual como rasgo distintivo de una apuesta estilística.

Entonces podemos trazar aquí una primera delimitación: No nos ocuparemos de estos casos donde lo estético aparece dentro de la combinatoria de operaciones que definen el estilo de una propuesta periodística.

En cambio, nuestra búsqueda se focalizará en los lugares del diario donde lo estético o artístico es tema u objeto (no una operatoria).

Entonces, primero, la lista. En todos estos espacios¹ del diario, puede aparecer convocado lo estético como tema:

- Gastronomía
- Decoración
- Turismo
- Moda y belleza
- Joven
- Espectáculos
- Cultura

Sobre esa lista, podemos establecer una gran división: en Gastronomía, Decoración, Turismo, Moda y Belleza lo estético aparece siempre en el marco de una propuesta “práctica”. La escena enunciativa tiene siempre un componente didáctico y utilitario donde lo estético nuevamente tiene baja autonomía.

— En Gastronomía y Decoración se habla sobre el placer y la belleza en el marco de un aprender a elegir y hacer, en función de una socialidad “actualizada”. Un vivir bien, al día.

— En Moda y Belleza, la propuesta es similar pero sin ese componente de hacer y un mayor énfasis en la socialidad.

— Por último, en Turismo, la búsqueda de la experiencia estética aparece como una modalidad más de la ruptura de la cotidianeidad mediante el alejamiento de los espacios de la rutina diaria.

Los suplementos jóvenes constituyen un lugar singular en cuanto a la presencia de lo artístico, ya que el consumo y la producción artística ocupan un lugar muy importante en este espacio de la identidad juvenil. El suplemento joven es, básicamente, un suplemento de música joven (aunque también deje un lugar menor al cine).

Finalmente, Espectáculos y Cultura son los espacios donde más claramente aparece convocado lo artístico como tema autónomo.

2. La presencia de lo estético en el marco de propuestas “prácticas”

Antes de pasar a los espacios donde lo artístico cobra claramente una presencia autónoma como tema, nos permitiremos algunas breves palabras sobre uno de esos espacios utilitarios.

En el espacio de Turismo, nos podemos encontrar con: *La experiencia estética como hecho de recepción (a veces de un artista) ante (muchas veces) la naturaleza o los espacios urbanos.*

En *Clarín Viajes*, las columnas donde ello sucede con cierta previsibilidad son “Última parada” (es una columna firmada por lo que se podría denominar genéricamente un personaje de la cultura), “Postales” y “Lugares encantados”.

En estas columnas, nos podemos encontrar con un modo de experiencia estética presente en la historia del arte pero ausente en los espacios autónomos del arte en la prensa: el relato de la experiencia sublime sin inscripción en un saber.

“El lugar es particularmente atractivo por la tarde, cuando este pliegue de las montañas se refugia poco a poco entre las sombras y las fumarolas siguen destacándose sobre el cielo azul. El lugar muestra de esta forma su costado dantesco, atractivo e inquietante a la vez.”²

3. Tres perspectivas sobre el arte: espectáculos, joven y cultura

3.1. Los suplementos jóvenes

Los suplementos jóvenes conjugan una clara tematización de lo artístico con una posición enunciativa sustancialmente diferente a la que se construye en los espacios del Espectáculo y la Cultura. En este espacio, predominan las valoraciones positivas y enunciador-enunciatario disfrutan como receptores de la experiencia artística. Algunos rasgos distintivos:

- **El lugar del gustador** (fuerte peso de la **agenda**, el detalle del artista –a veces “en fabricación”³/ backstage, las relaciones entre los miembros de las bandas, las motivaciones-, el privilegio del **acontecimiento**: la presentación, el recital, los premios, el anticipo-lanzamiento del disco)
- **Historia de artistas** – cada obra entra en juego con la serie de obras del artista - Construcción de grupos cercanos: momentos generacionales/ movimientos – reconocimiento de “influencias” – lo regional (barrial/ nacional) - ir detrás del acontecimiento – la temporalidad del mundo
- **Construcción de un colectivo tendiente a cerrado**: Al aparecer como presupuestos saberes sobre artistas y corrientes.
- **Descripción de un hacer cotidiano sin excepcionalidad – un posible lugar del hacer para el lector**

3.2. Las secciones de Espectáculos

Constituyen el espacio más abierto de todos. Su rasgo más distintivo es la sujeción a la temporalidad del acontecimiento: estrenos, premios, resultados en el público.

Encontramos también:

- **Historia de artistas:** crítica más biográfica-autoral, – estilo de autor / entrevista sobre la carrera – el impacto en el artista del proceso de producción / el momento de creación / las intenciones
- **Crítica “interna”:** narración del “argumento” (exploración de los personajes / diégesis). Descripción de la actuación. Valor de la coherencia, “realización”. Puede dar lugar a la...
 - o ...descripción de “efectos” en el **espectador**.

Dentro de estas características, se puede observar en *Página 12* cierta diferenciación de su “Cultura y Espectáculos” por:

- Mayor presencia de la crítica por el **lenguaje**, mayor esfuerzo de puesta en serie – inscripción en pertenencias genéricas
- Mayor **tematización política y económica:** Como dinámica de los eventos y de las instituciones (podemos encontrar títulos como “007, en la mira de los financistas”) y como tema de las obras.
- **Saber sobre las obras y los lenguajes y sobre mundo político y económico**
- Mayor preocupación por el “**verismo**” de la representación
- Mayor focalización en **estilos regionales**
- Puntualmente, **juegos productivos con la propuesta del artista**

3.3. Los suplementos culturales

En contraste con las secciones de Espectáculos, los suplementos de Cultura despliegan, quizás como principal rasgo distintivo: **otra temporalidad:** por frecuencia de edición (semanales), por tener otro formato, por otra duración de las notas, por convocar una intertextualidad más extensa (la de los diálogos sobre las obras y los lenguajes).

Empecemos señalando algunos rasgos diferenciales entre los diarios:

Ñ	ADN	Radar
→ Comparativamente,	→ Comparativamente,	→ Mayor apertura

más peso de lo biográfico (historia de artistas) → Menos “riesgo” en las evaluaciones → Presencia de componentes didácticos (... “básico”, “Perlas Cultivadas”⁴) → Presencia de Ciencias sociales/ Filosofía → Descripción de lugares sociales / chismes → Lugar central: Literatura	más peso de lo biográfico (historia de artistas) → Más “riesgo” en las evaluaciones → Menos conexión con otras prácticas sociales (no artísticas) – mayor autotelismo del arte → Juego escritural → Lugar central: Literatura, Crítica de Libros, luego Arte	temática (mayor presencia del rock y del cine / gastronomía) → Más “riesgo” en las evaluaciones → Existe diferenciado “Radar Libros” (con descripción de obra, énfasis en lo excepcional del autor, valor de la novedad) → Posición de continuación de la reflexión social de la obra - Inscripción en la serie de discursos sobre un objeto (un tema) → Mayor presencia de juegos con la imagen → Más juego imagen-texto

Pasemos ahora a los rasgos distintivos generales de los **suplementos de Cultura y Arte** frente al resto de los espacios presentes en la prensa gráfica, donde podemos incluir:

- **Historia de las obras** (territorio del arte) versus Historia de las personas (territorio de los artistas) propia del lugar del Espectáculo
 - o El lugar reservado en Cultura y Espectáculos para la construcción del artista es la entrevista y el homenaje (post-mortem)
 - o La entrevista como conversación, como obra
- **Saber sobre los metadiscursos críticos** (posición de diálogo simétrico con esos metadiscursos) + capacidad de ubicación de las obras en series – Es un metadiscurso que **se construye ocupando un lugar en el juego de lenguaje de la crítica y la palabra teórica**
- Presenta (versus autotelismo del arte) **obras conectadas con otras esferas de prácticas sociales** – considera la reflexión desde el arte (la producción artística) sobre otros espacios sociales
 - o Abordaje a la obra desde su inserción (discursiva –Producción y Reconocimiento-, institucional, “social”).
- Mayor **atención a la enunciación** (al operar del artista)
- **Efecto de erudición (compartida). Espacio tendiente a cerrado.**
- **Efecto de escritura**, suplementos más escritos que vistos, más “efecto de autor” (de críticas, notas, entrevistas, etc.).
- Aunque emerge la temporalidad del adelanto, mantiene componentes de detención, reflexión, relectura.

De esta manera, podemos concluir que se despliega una escena enunciativa específica:

- **El “Arte” y la “Cultura”**, en la construcción periodística, parecen requerir un abordaje formado, entre expertos, conocedores de la historia de un lenguaje y de sus metadiscursos críticos.

En contraste:

- **El “Espectáculo” y el “Entretenimiento”** (más en *Clarín*) suponen un espectador informado de los productores (artistas, actores) y seguidor de

mundos ficcionales. Posibilidad de “inmersión” en la diégesis de la obra.

Atención al enunciado.

→ **Suplementos “jóvenes”**: apelan a la disposición estética de gustador y potencial hacedor.

BIBLIOGRAFÍA

Calabrese, O. (1993): “El lenguaje de la crítica de arte” en *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.

Genette, G (1997): *La obra del arte*, Barcelona, Lumen.

Goodman, N. (1990): “¿Cuándo hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.

Schaeffer, J.M. (1990): “La problemática del arte”, en *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra

Steimberg, O. (1993): “Proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.

Todorov, T. (2002): *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.

NOTAS

¹ La denominación de esos espacios es una generalización del autor ya que cada diario define un sistema de secciones y suplementos diferente. “Moda y belleza” existe, por ejemplo, sólo con ese nombre en La Nación, Clarín incluye esa propuesta en “Mujer”.

² “NEUQUEN: COPAHUE Y AGUAS CALIENTES. Termas bajo el volcán” <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/turismo/9-1709-2010-02-04.html>

³ Decimos “fabricación” para poner el acento en el aspecto material de la producción.

⁴ Compilación de citas breves de un autor.

ACUÑA: HUELLAS DE SU PROYECTO CREADOR

Angélica Marisa Renaut

misanthropologica@hotmail.com

Sebastián López Torres

beatleseba@hotmail.com

Proyecto de Investigación: La memoria literaria de la provincia de Misiones

Directora: Dra. Mercedes García Saraví de Miranda

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Campo intelectual, Proyecto creador, Autor, Territorio, Capital simbólico

Resumen

Juan Enrique Acuña (1915, San Ignacio-1972, Buenos Aires), periodista y escritor misionero, incursionó en sus comienzos en el verso junto a sus coetáneos Manuel Antonio Ramírez (Bs. As., 1911- Posadas, 1946) y César Felip Arbó (Posadas, 1913- Bs. As., 2002). El poemario *Triángulo* es la obra resultante de la conjunción de los artistas. La posición “vértice” de Acuña en la geometría del grupo privilegió el elemento sonoro como cimiento de su composición. La estética vanguardista que se reflejó en imágenes, en el uso de la metáfora, en la estructura de las composiciones tuvo por objeto principal representar una lírica auténticamente misionera. Las obras líricas posteriores, *La ciudad sangrante*, *El canto*, *El río* y *El cedro* de Acuña se adscriben a este propósito poético.

Este antecedente literario forjó un proyecto creador configurado dentro del campo intelectual de la provincia, el cual se vio complementado por la labor de

Acuña en el ámbito periodístico. Dicha incursión le permitió al autor desarrollar, a través del mismo testimonio en la prensa, su concepto esencial respecto del arte poético. Por este medio se perciben los aspectos immanentes y la estética creadora que, bajo los pliegues del verso, conservan críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico.

* * *

Juan Enrique Acuña (1915, San Ignacio-1972, Buenos Aires), periodista y escritor misionero, incursionó en sus comienzos en el verso junto a sus coetáneos Manuel Antonio Ramírez (Bs. As., 1911- Posadas, 1946) y César Felip Arbó (Posadas, 1913- Bs. As., 2002). El poemario *Triángulo* es la obra resultante de la conjunción de los artistas. La posición “vértice” de Acuña en la geometría del grupo privilegió el elemento sonoro como cimiento de su composición. La estética vanguardista que se reflejó en imágenes, en el uso de la metáfora, en la estructura de las composiciones tuvo por objeto principal representar una lírica auténticamente misionera. Las obras líricas posteriores, *La ciudad sangrante*, *El canto*, *El río* y *El cedro* de Acuña se adscriben a este propósito poético.

Este antecedente literario forjó un proyecto creador configurado dentro del campo intelectual de la provincia, el cual se vio complementado por la labor de Acuña en el ámbito periodístico. Dicha incursión le permitió al autor desarrollar, a través del mismo testimonio en la prensa, su concepto esencial respecto del arte poético. Por este medio se perciben los aspectos immanentes y la estética creadora que, bajo los pliegues del verso, conservan críticas y reflexiones de carácter político, social e ideológico.

Nuestro trabajo, como investigadores del Proyecto *La memoria Literaria de la Provincia de Misiones* (bajo la dirección de la Doctora Mercedes García Saraví),

inscripto en el campo de la Crítica Genética, tiene el objetivo de observar el entramado cultural que exhibe la situación del intelectual en función de sus condiciones y prácticas sociales, tendientes a posicionarse en el campo intelectual en el contexto del territorio. Consideramos contemplar el aporte del material paratextual (más precisamente notas y artículos periodísticos) esencial para esbozar la labor artístico-intelectual en el ámbito cultural del momento. Finalmente, intentamos apreciar de qué manera el autor propone su proyecto creador a partir del discurso poético, con sus variantes en el proceso de afianzamiento de su posición como agente de cultura.

Juan Enrique Acuña, consciente de la importancia de la función social del escritor, centra su atención en consolidar diversas acciones en el ámbito cultural. El poemario *Triángulo* representa una ruptura en el campo estético por ser considerado, en la historia de la literatura misionera, la primera obra de autores locales impresa en la ciudad. Con matices vanguardistas, y volcada a la temática local, sus tópicos abarcan desde la selva y la mujer, hasta los arquetipos humanos que habitan el territorio misionero. *Triángulo* fue el primer proyecto de creación de un grupo literario, sin precedentes en el contexto.

Abocado de manera entusiasta al desarrollo de actividades artísticas, Acuña funda la revista literaria *Misiones* en la ciudad de La Plata, adonde pretende iniciar una carrera universitaria. A partir de los años 40, su ímpetu vocacional lo sume por completo en el teatro a partir de la fundación del *Moderno Teatro de Muñecos*. Las producciones que surgen aquí, le permiten idear un lenguaje sincrético, en donde la metáfora cobra un papel resonante en la configuración de los personajes y la trama teatral. Sin embargo, el mismo Acuña testimonia en el ciclo radial *Contra el olvido*¹, dedicado íntegramente a su labor artística cómo dejó de utilizar el instrumento del verso para usar el del títere. Desde 1944 hasta 1981 estrena obras teatrales que fueron premiadas en el país y en el extranjero. Asume entre 1950 y 1952 la dirección

artística del Teatro *La Rueda*; ocupa cargos gubernamentales relevantes como director de Cultura de la provincia de Misiones, entre los años 1958 y 1959. Además, consolida en Costa Rica un acervo cultural de gran envergadura en lo que se refiere a las artes dramáticas y la sistematización del teatro de muñecos, que será años más tarde digno de reconocimiento y legitimación en nuestra provincia y el país.

En más de una ocasión Acuña se refiere a sí mismo como un *poeta del teatro*. Esta concepción, audaz en lo estético y sagaz en lo expresivo, dará lugar al refinamiento del teatro titiritero, primero en Buenos Aires y más tarde en San José de Costa Rica. En su estadía en el extranjero, la representación de numerosas obras para niños dejaba traslucir a través de la sátira social, la parodia y la metáfora una trama de ingenuidad aparente (tal es el caso de *Una carta perdida* de Ion Caragiale) crítica mordaz hacia las injusticias sociales y los regímenes autoritarios. Debido a puestas en escena de este tenor, la censura fue una constante medida que el escritor debió aprender a sortear.

No obstante, en el transcurso de estos emprendimientos Acuña no abandona la creación poética y escribe la trilogía *El canto* (entre los años 1942-1944), *El Río* (1945-1950) y *El cedro* (escrita entre los años 1950-1955 y editada póstumamente en 1987), obras que prolongan y profundizan la impronta impresa en *Triángulo*.

Estas iniciales referencias son válidas para vislumbrar la importancia de los contactos comunicativos y la participación en el entorno cultural. Forjaba así un vínculo necesario para incrementar los mecanismos de circulación y difusión de sus producciones, y la posibilidad de fraguarse un lugar en el campo intelectual. Acuña sabe que como intelectual está situado en un momento histórico, social y político dado; entiende que el reconocimiento y afianzamiento del capital simbólico tiene que considerar un juego de mediaciones; tales como presentaciones de obras, participación en concursos y programas literarios, etc. Pero además reconoce que debe estar presente en el medio periodístico, ámbito importante en la época para

quienes se dedicaban a la creación artística, en tanto servía para afianzar los contactos con los “otros”, ya sean autores del universo intelectual, público en general, periodistas, etc. Es de destacar que en el momento de publicación de *Triángulo*, circulaban en Posadas una variedad considerable de diarios y/o publicaciones periódicas².

En este sentido apelamos a los fundamentos de Bourdieu cuando pondera la complejidad del campo intelectual y el peso funcional de los agentes que lo conforman y dinamizan. Para este autor, en el campo intelectual, se instauran relaciones de competencia pero también de complementariedad funcional cuyo fin primordial es la manipulación y/o conservación del capital simbólico y cultural. En tal sentido, el quehacer escritural de Acuña se torna una construcción permanente que se inmiscuye en múltiples ámbitos del universo intelectual pues sabe que en la “praxis” radica la posibilidad de posicionarse y permanecer.

Ahora bien podemos interpretar que la vasta producción artística de Juan Enrique Acuña, en los senderos del verso y del teatro –tradicional y denominado *Titiritero*–, ha moldeado una concepción muy peculiar respecto a la estética que predomina en la creación. Así, el mensaje en las obras es el laborioso testimonio de una visión intrínseca del arte: la lírica como componente esencial de la trama.

El arte y el discurso acuñaiano nunca se hallan disociados de un conjunto retórico, en el que se perciben los procedimientos, la destreza y la originalidad para hacer de la palabra un vehículo genuino. A este respecto, la noción de *autor* promulgada por Michel Foucault, es un cimiento irrevocable que permite comprender ese momento de individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de la creación literaria. Así, en las obras de Acuña la escritura adquiere el sentido de una práctica intelectual, y no de un mero resultado estilístico; evidencia de una conciencia autoral en la que el individuo asume el papel de creador. El sentido foucaultiano de lo *ético* es admisible en la escritura de Juan E. Acuña, pues, inmanentemente deja

vislumbrar un principio o *regla* en su práctica escritural: el lirismo, marca particular y perceptible en sus diversas producciones indistintamente del género al que adscriban.

En el albor de su creación poética, Acuña atisba un elemento trascendental para su producción futura: el sonido. En el programa radial *Contra el olvido*, se recupera la visión lírica del poeta quien expresa:

El lirismo, la poesía son para mí espacios sonoros...La línea del verso es una suma de sonidos que se repiten (línea horizontal), en conjunción con la primera línea vertical que puede ser la rima o una línea al inicio del verso...Líneas horizontales, verticales, transversales en un eco de sonido que se amplía en el poema. (Cinta de audio)

Esta revelación estilística se encuentra intensamente plasmada en sus tres obras poéticas esenciales: *El canto*, *El río* y *El Cedro*.

Es perceptible una simbiosis entre sonido e imagen en los versos de las obras mencionadas. En efecto, esta conjugación forja sólidamente una estética que a través de los años, de las incursiones periodísticas del autor, puede concebirse con estas palabras del mismo Acuña: “En las obras para muñecos que escribo, estoy haciendo poesía” (audio ciclo radial *Contra el olvido*). Vista así la configuración artística del autor, es oportuna la noción de *pliegue* de Michel Serres: “El pliegue al implicar el volumen comienza a construir el lugar; su plegadura acabará llenando el espacio”; dicha concepción permite pensar la lírica de Acuña, su inmanencia, como un espacio de retroalimentación, donde los lugares creados por las palabras hallan sentidos imbricados en la sustancia del sonido.

En tal sentido, la indagación en las diversas producciones de Juan E. Acuña, hace vislumbrar la materia poética en su consubstancialidad y la plena conciencia autoral en el proceso de creación. Dado este carácter, es susceptible la preservación y, aun más, el impulso del pensamiento a otras esferas como el teatro o inclusive el

lenguaje periodístico, afín al entorno cultural y social en el que se asienta y que le permite confirmar -y afirmar- su posición como intelectual.

En Acuña, como en la poesía misma, las palabras no son más que el eco del pensar, del imaginar, dimensiones que por otras vías sencillamente el *sentido* se tornaría una fruslería, sin más que la corporeidad del elemento identificado como *palabra*. El poeta misionero no sólo cantó, ilustró y ritmó sus propias palabras, también, en buena hora, les construyó su propio ego: el *sentido* omnipotente de la traslación.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Juan Enrique (1987). *Poemas 1942-1955*. Posadas, Casa Echenique.

ACUÑA, Juan Enrique; FELIP ARBÓ, César; RAMÍREZ, Manuel Antonio. (1936): *Triángulo*. Posadas. ed. El Deber.

BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*. Bs. As. Folios. s/d

BOURDIEU, Pierre (2003): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires. Editorial Quadrata.

Cintas de audio Ciclo radial *Contra el olvido*. Producción: María Irene Cardozo-
Conducción: Víctor Manuel Gutiérrez. LT17, Posadas, Misiones, 1992.

Corpus de notas periodísticas sobre vida y obra de Juan E. Acuña.

Enciclopedia de Misiones (2000) Posadas. Editorial Universitaria. Soporte digital.

FOUCAULT, Michel (1990): *¿Qué es un autor?* México. Universidad Autónoma de Tlaxcala 2ª edición.

KAUL GRÜNWALD, Guillermo (1995): *Historia de la Literatura de Misiones* (1615-1965). Posadas. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones,

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1989): *El lenguaje periodístico*. Madrid. Editorial Paraninfo S. A

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

SERRES, Michel (1995): *Atlas*. Colección Teorema. Ed. Cátedra.

WILLIAMS Raymond (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*.
Barcelona, Paidós

NOTAS

¹ Producido por María Irene Cardozo y conducido por Víctor Manuel Gutiérrez. Radio LT17, Posadas, año 1992. (Cabe destacar que este material, en soporte de cintas, ha sido gentilmente cedido, a modo de préstamo, por las herederas del escritor Juan E. Acuña; sin dichas grabaciones hubiera resultado infructuoso el acercamiento y la indagación testimonial en lo concerniente a la visión del arte en voz del propio Juan E. Acuña, asimismo el aporte durante el ciclo radial de artistas y compañeros de trabajo en la larga trayectoria del susodicho).

² En una serie de correspondencias que Manuel Antonio Ramírez dedica a Lucas Braulio Areco, se hace referencia a publicaciones de interés general que circulaban en el momento entre las que destacan: El Imparcial, El Territorio, Noticias, La Mañana, Actualidades y Metrópoli.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

VESTIGIOS. EL PASAJE DEL SOPORTE DE PAPEL A LA VIRTUALIZACIÓN

Domin Choi

dominchoi@yahoo.com

Silvina Rival

silvinarival@fibertel.com.ar

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos y revistas

Director: Oscar Traversa

IUNA

Palabras clave

Digitalización, virtualización, soportes, revista en papel, revista digital, dispositivos.

Resumen

En la actualidad tanto la escritura como las imágenes se soportan en medios electrónicos que tienen un carácter de inscripción muy distinto a escrituras e imágenes objeto. Este pasaje (de lo analógico a lo digital) acarrea cambios en las características de la durabilidad de los soportes, introduce la problemática de la manipulación (la cual con la virtualización parece ser ilimitada), la de la accesibilidad (en tanto todo se convierte en información) y finalmente, produce un impacto en las condiciones tradicionales de la conservación. Son estos cuatro aspectos señalados los que repercuten y determinan en la actualidad tanto la construcción del pasado como la conservación de la memoria en tanto, desde una concepción restrictiva del dispositivo, éstas dependen de implicaciones técnicas y formas de organización material.

* * *

Comencemos con aspectos generales. Indefectiblemente el *sentido* no es material sino incorpóreo, pero su génesis depende de los *sistemas semióticos* que tienen lugar en unas *configuraciones materiales* con un estado de la *técnica*, que siempre conlleva una dimensión histórica y social. Es decir, si en primer lugar queremos aproximarnos al fenómeno del sentido tenemos que invocar, además de los aspectos estructurales y los sujetos implicados en el proceso de producción, los modos de configuración material así como la técnica, que en términos amplios podemos denominar *dispositivo*.

En el ámbito de la semiología y el análisis del discurso la noción de enunciación fue empleada tanto para el lenguaje como para las imágenes (fotografía, cine, televisión), así la noción de “discursividad” se extendió a diversas *materias significantes*. Más allá de la legalidad de la aplicación del término a distintos ámbitos, que ha acarreado diferentes polémicas, el siguiente trabajo intenta ser un posible complemento para el *análisis del discurso*.

La noción de discurso con relación a los dispositivos audiovisuales abre lugar a problemáticas que requieren ciertas aclaraciones o desarrollos. ¿En qué sentido podríamos considerar a los dispositivos audiovisuales como discurso? Si es la idea de *productividad del sentido* la que nos permite aplicar este término sobre campos que le son más o menos ajenos al lenguaje, en el mundo contemporáneo *high-tech* se hace urgente abordarlos teniendo en cuenta la dimensión técnica y sus configuraciones materiales, ya que cada vez más la producción del sentido pasa por soportes altamente tecnologizados. De este modo, nos parece legítimo preguntarnos en qué medida la teoría de la *enunciación* y el análisis del *discurso* tienen que tener en cuenta a la noción de *dispositivo*.

Ahora bien, para establecer una relación entre enunciación, discurso y dispositivo debemos salirnos de los límites de la lingüística. Para ello revisaremos dos teorías, que en una primera instancia tienen poco en común: la noción de dispositivo en Michel Foucault (1994) y la teoría de la enunciación de Bruno

Latour (2002). En este trabajo la puesta en paralelo de estos autores sólo responde a la necesidad de trascender el ámbito formal del lenguaje para tratar la génesis material del sentido. No pretendemos así establecer filiaciones teóricas sino sólo mostrar dos modalidades (en un caso expansiva, y en otro restrictiva) de considerar los discursos en conexión con otras instancias.

1

La noción de dispositivo en Foucault presenta tres aspectos: *conjunto heterogéneo*, *lazos diyuntivos* y *estrategias*.

1) Un *conjunto heterogéneo* en el dispositivo de control de la locura se repartirían del siguiente modo: ciertas disposiciones arquitectónicas, hospitales, psiquiátricos, hospicios, los discursos que implican estas instituciones como los tratados sobre la locura y el saber psiquiátrico en general, las leyes que regulan estas instituciones, disquisiciones filosóficas o morales sobre estas cuestiones, etc. Así, las heterogeneidades básicamente implican el lenguaje, lo dicho, y por otro lado, lo no dicho o lo visible (disposiciones arquitectónicas).

2) La idea de *lazos diyuntivos* toca la parte estructural: juegos de cambios de posiciones, modificaciones de funciones, enmascaramientos, justificaciones, etc. Es decir, dar cuenta de la manera en que se establecen las relaciones entre estos elementos.

3) La cuestión de la *estrategia* reside en ver por qué se impone este dispositivo de control de la locura en un determinado momento de la historia. Es decir, en este nivel se trata de evaluar el aspecto genético del dispositivo. Si los dos primeros niveles tienen que ver con los componentes y sus funcionamientos este nivel tiene una *dimensión explicativa* de los precedentes.

Es evidente entonces que Foucault no está preocupado explícitamente por la génesis material del sentido, pero si revisamos su recorrido teórico podemos ver un pasaje del análisis de las formaciones discursivas a la concepción del dispositivo que abarca instancias materiales y técnicas que funcionan intrincándose con los discursos, si bien esta configuración teórica (dispositivo) con su amplitud y complejidad nos permite analizar diversos ejercicios sociales, debemos agregar que los discursos circulan y se ponen en conexión con otras instancias (por ejemplo el discurso psiquiátrico con los hospitales) bajo soportes técnicos y con ciertas configuraciones materiales.

Ahora bien, si tomamos en cuenta los comentarios y revisiones que han desarrollado Gilles Deleuze (1990) y Giorgio Agamben (2006) a partir de la noción de dispositivo en Foucault, podremos ampliar, o al menos precisar, un poco más las implicancias de la noción de dispositivo antes de continuar. Según la lectura de Deleuze lo que se pone en juego en este “conjunto heterogéneo” son cadenas de variables que cambian de posición, se entrecruzan e interrelacionan (“lazos disyuntivos”) como una “especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal” (Deleuze: 155). En este sentido el dispositivo hace referencia a todo aquello que produce la “disposición estratégica” de una serie de relaciones, de prácticas y mecanismos, como una red que se trama entre sujeto, objeto y discurso, un juego de fuerzas de poder, saber y subjetividad. Desde esta perspectiva, es interesante destacar que Deleuze va a referirse a los dispositivos en tanto “máquinas para hacer ver y hacer hablar” (Deleuze: 155) que funcionan acopladas a determinados regímenes históricos de visibilidad y enunciación.

Por otra parte Agamben, también retomando a Foucault, va a centrarse en cierta búsqueda a la que apunta el dispositivo: hacer frente a una urgencia y conseguir un efecto (subraya la cuestión de la estrategia). En este objetivo, según comenta Agamben, es posible rastrear o identificar un sentido de gobierno, una administración, una utilidad que acomoda la red de relaciones que despliega el dispositivo. De este modo, este autor encuentra pie para postular una generalización: “llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de

algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.” En otras palabras un dispositivo es un mecanismo que genera diversos procesos de subjetivación.

Luego de estas elaboraciones podemos decir que la concepción del dispositivo en Foucault es una noción expansiva, centrífuga, que no pone el acento en los soportes técnicos y en las configuraciones materiales en los que tienen lugar los discursos. Ahora de lo que se trata es de poner en relación la técnica y la enunciación para ver si es posible concebir una noción restrictiva de dispositivo.

2

Bruno Latour, elaborando una filosofía de la enunciación, señala distintos regímenes. A nosotros nos interesan básicamente tres: el régimen de la reproducción, el régimen de la técnica y el régimen de la ficción. Pero antes de concentrarnos en estos tres, veamos cómo Latour concibe su filosofía de la enunciación. En la tradición semiótica “la enunciación se define como el conjunto de elementos ausentes cuya presencia es sin embargo presupuesta por el discurso gracias a las marcas que ayudan al locutor competente a reunirlos a fin de dar un sentido al enunciado”. Sabemos que la semiótica y la lingüística se han constituido como disciplinas autónomas en tanto que la enunciación no se enmarca ni en un medio natural ni un medio social. La instancia de la enunciación es una instancia puramente discursiva y sabemos que el enunciador se diferencia de la persona que enuncia. Así, cuando Benveniste define la enunciación distingue tres niveles. El primer nivel es la realización vocal, el segundo nivel es la conversión de la lengua en discurso que él denomina la *semantización de la lengua*, y el tercer nivel, que va a ser el campo de estudio de la lingüística de la enunciación, es el *aparato formal de la enunciación*. Benveniste sólo se atiene a

este último ya que quiere estudiar los condicionamientos formales presentes en la lengua que posibilitan la producción de enunciados. Como sabemos no se trata de estudiar *el habla*, ni se trata de dar cuenta de cómo se transforman las estructuras virtuales en enunciados concretos sino, partiendo de los discursos, estudiar sus condicionamientos formales contenidos en *la lengua*. Esta estrategia que posibilita la autonomización de las disciplinas semiológicas y lingüísticas, para abordar el fenómeno del sentido, no ha tenido en cuenta la dimensión de la técnica. No podía ser de otro modo, ya que se trataba de fundar una disciplina, fundar un campo de observación. Ahora de lo que se trata es de ver las posibles conexiones de esta noción de enunciación con respecto a la técnica.

Para abordar esta cuestión, Bruno Latour parte de la enunciación como mediación. Para él la enunciación no puede restringirse al acto de apropiación del sujeto de la lengua para producir un enunciado, tal como tradicionalmente la define la lingüística. Sino que la enunciación, en un principio, tendría como función una mediación. Esta mediación se equipara con la noción de delegación. Enunciar es delegar. Para Latour la enunciación remite en principio a la existencia que es el ser, el devenir, la delegación... El primer nivel de enunciación que Latour delimita es el de la *reproducción*. Este régimen de enunciación se caracteriza por la ausencia de enunciado y por la ausencia de asimetría entre enunciadador-enunciatario. ¿Qué significa todo esto? En la reproducción de los seres biológicos lo que se pasa según Latour es el sí mismo. Un eucalipto reproduce eucaliptos, una jirafa reproduce otra jirafa, etc. En la reproducción el descendiente se vuelve ascendiente, es decir la reproducción produce un cuasi-semejante.

Más allá del lenguaje, más allá de los humanos, este primer régimen de enunciación es fundamental porque se trata de la perseverancia en el ser, que hace que los seres vivientes se extiendan en la línea del tiempo. Cualquier análisis del sentido debe apoyarse en este hecho, en este primer régimen de enunciación. De este modo, no podríamos caracterizar otros regímenes de enunciación sin *la*

reproducción.

La semiótica distingue el plano del enunciado del plano de la enunciación. ¿Cuándo aparece esta diferencia o bajo qué condiciones podemos distinguir la enunciación del enunciado? Esta distinción aparece en la enunciación técnica. Es en esta dimensión que podemos distinguir el enunciadorel enunciado y el enunciadorel enunciatario. Estas diferencias son posibles gracias a lo que Michel Serres llama *cuasi objetos*. En principio éste no es un signo, sino “el desplazamiento del enunciadorel en otro cuerpo diferente que ocupa un lugar incluso cuando el enunciadorel se retira y se ausenta dirigiéndose al enunciatario que ocupa su lugar”. Así es caracterizado el régimen de enunciación técnica para Latour. Por ejemplo. Imaginemos una tejedora de canastos que produce canastos. He aquí un desplazamiento del enunciadorel (la tejedora) a un objeto (la canasta) diferente de ella que puede mantenerse y ocupar un lugar en su ausencia. Y también se puede distinguir un enunciatario, por ejemplo un recolector de manzanas que recoge manzanas con la canasta, que no necesariamente se tiene que convertir en un tejedor. Entonces, en la enunciación técnica aparecen dos asimetrías: entre el enunciadorel y enunciado y entre el enunciadorel y el enunciatario. Es en la técnica en donde aparecen las asimetrías clásicas de la teoría semiótica de la enunciación.

Lo interesante de todo esto es que los humanos necesitan de este régimen para existir o mantenerse en su existencia. La divergencia entre el hombre y el mundo viviente surgiría con este régimen, sin el cual seríamos un linaje más en la naturaleza.

Otro régimen de enunciación que Latour distingue es el de la ficción. ¿Qué caracteriza este régimen? Para empezar estamos por fin en el dominio del lenguaje. En un relato un enunciadorel, del que nada sabemos, se envía en un narrador y nos pide que pasemos al papel de enunciatarios y narratarios, nos envía a otro espacio-tiempo: “Había una vez en el país de las maravillas...” y nos invita a identificarnos con un personaje, por ejemplo el príncipe azul. ¿Quién es el enunciadorel aquí? El conjunto de todos los roles que éste ha inscripto en los

relatos. ¿Quién es el enunciatario? El conjunto de todos los roles que los relatos le han prescripto. Estas figuras no son humanas, ni individuos o habladores. La importancia de este régimen consiste en que sin él seríamos incapaces de figurar otros interlocutores y estaríamos limitados a un indefinible “nosotros”. Lo que caracteriza el régimen de ficción “es el envío, la diseminación, el comienzo a partir de la materia del *cuasi objeto* y la connivencia del enunciatario”. El retorno a un nivel $n-1$ no interesa tanto en este régimen ya que si así fuera se acabaría la ficción puesto que no podemos disfrutar de la ficción y al mismo tiempo remitirnos a la instancia de la enunciación. En la ficción nunca tenemos en un mismo nivel a n , $n-1$, $n+1$ y $n+n$.

De alguna manera el régimen de enunciación de la ficción se apoya en las asimetrías surgidas en el régimen de la técnica. ¿Qué relación hay entre el régimen de la técnica y los otros regímenes discursivos? Nuestra hipótesis es que todos los discursos ya sean del lenguaje o audiovisuales se dan bajo la dimensión técnica. La dimensión técnica no sólo presupondría la emergencia de las asimetrías entre la enunciación y el enunciado y entre el enunciador y el enunciatario sino también un condicionamiento organizacional y material sobre los discursos que podemos llamar *dispositivo*. El mismo Christian Metz ha dicho que la enunciación cinematográfica a diferencia de la enunciación lingüística es una enunciación “maquínica”.

Nuestra conclusión consiste en señalar que antes de llegar a una *concepción expansiva del dispositivo* deberemos pasar por un análisis de los discursos con sus implicaciones técnicas y formas de organización material, vale decir por una *concepción restrictiva del dispositivo*.

Bajo esta concepción del dispositivo, y tomando en cuenta su noción restrictiva, se nos presenta la problemática del soporte y la de su durabilidad. Lo

que a nosotros nos interesa es la temporalidad del soporte, que no tiene tanto que ver con el tiempo del discurso sino con el modo de trascendencia temporal. Podemos decir que toda la dimensión cultural yace en la cuestión de la durabilidad del soporte. La conservación de la cultura reside en su durabilidad: el papel, el lienzo, etc. son materiales signados por su deterioro (más allá de que existan ciertos eventos culturales signados por lo efímero), y sobre esa durabilidad se apoya la dimensión de la cultura.

El pasado y la conservación de la memoria también dependen de los soportes y su durabilidad. Cualquier acceso al pasado se da a través de vestigios (como documentos) que siguen persistiendo. El vestigio, según Jameson (2009), tiene una característica ontológica y paradójica: es lo que ya no es pero sigue siendo.

Tanto el lenguaje como las imágenes, antes de la irrupción de la tecnología digital, se han materializado a través de lo que llamamos escritura/objeto e imagen/objeto. Desde la escritura cuneiforme hasta la imprenta, pasando por diferentes soportes y materiales, se han constituido como escrituras/objeto. De igual manera, para las imágenes. Antes de la tecnología digital, las imágenes se nos presentaban como objetos concretos. Desde las cuevas de Altamira hasta la fotografía analógica. Es decir, tanto la escritura, como las imágenes y los sonidos registrados, pasaron de ser objetos materiales a archivos digitales y en esa transmutación su estatuto se ha tornado ambiguo.

En la actualidad tanto la escritura como las imágenes se soportan en medios electrónicos que tienen un carácter de inscripción muy distinto (en lo que a los soportes refiere) a escrituras e imágenes objeto. Esto abre a la problemática de la durabilidad de los soportes, de la conservación de la memoria y la construcción del pasado. No olvidemos que el pasado siempre es una construcción del presente.

¿Qué estatuto podemos darle a este cambio de soporte? La imagen electrónica es semi-material. Si consideremos la escritura y la imagen como huellas exteriores, con esta técnica ya no se puede hablar de huella física,

material, ya que la escritura y la imagen se convierten en información, una combinación de códigos binarios (ceros y unos), que no conllevan materialidad. Por otro lado, su conservación puede ser intacta pero también desaparecer o ser borrada de un instante para otro. Esto evidentemente cambia las características de la durabilidad. Y a esto se suma la cuestión de la manipulación y la modificación propia de los soportes digitales. Tal es el caso de la revista electrónica argentina *Otrocampo, estudios sobre cine*, la cual ya no solo edita números nuevos sino que su archivo desapareció íntegra e instantáneamente al momento de su salida de circulación.

No podemos decir que el pasado desaparece con la emergencia de estos dispositivos pero sí que las cuestiones relativas a la perdurabilidad y la conservación de la memoria se ve radicalmente alterada.

En síntesis este pasaje de soportes acarrea:

- 1) Cambios en las características de la durabilidad de los soportes.
- 2) La problemática de la manipulación. Es decir, sus posibilidades son ilimitadas.
- 3) La cuestión de la accesibilidad, en tanto esta técnica convierte todo en información.
- 4) Un impacto en las condiciones tradicionales de la conservación de la cultura. Actualmente puedo en un rígido externo, por ejemplo, conservar algo que en términos de volumen físico sería mucho mayor.

Habrà que ver de qué manera estos cuatro aspectos señalados repercuten y determinan la construcción del pasado y la conservación de la memoria. Todavía no tenemos resultados sobre tales repercusiones pero consideramos que son estos cuatro rasgos las variables a tomar en cuenta en una reflexión sobre el proceso de virtualización de los soportes.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G.** (2006): “¿Qué es un dispositivo?” [en línea] [«http://interfacesypantallas.files.wordpress.com/2008/02/agamben-dispositivo3.pdf»](http://interfacesypantallas.files.wordpress.com/2008/02/agamben-dispositivo3.pdf)
- Aumont, J.** (1992): *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- Benveniste, E.** (1977): *Problemas de lingüística general II*, Méjico, Siglo XXI.
- Deleuze, G.** (1990): *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- Foucault, M.** (1994): *Dits e écrits III*, Paris Gallimard.
- Jameson, F.** (2009): *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*, Madrid, Akal.
- Latour, B.** (2002): “Petite philosophie de l'énonciation”, [en línea] [«http://www.revue-texto.net/index.php?id=596»](http://www.revue-texto.net/index.php?id=596).
- Metz, C.** (1971): “Cuatro pasos por las nubes, vuelo teórico.”, [en línea] traducción Domin Choi, <http://www.catedrasteimberg.com.ar>
- Metz, C.** (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Traversa, O.** (2001): "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Revista Signo&Seña* N° 12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Verón, E.** (1987): *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

PUESTA EN PÁGINA / PUESTA EN PANTALLA.

REVISTAS DE MÚSICA: SALTOS Y RUPTURAS

Amparo Rocha Alonso

amparorocha@hotmail.com

Lisa Di Cione

lisadic2@gmail.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas *en papel* y en soporte *digital*

Director: Oscar Traversa

Codirectora: Carla Ornani

IUNA – Crítica de Arte

Palabras clave

Dispositivos mediáticos – tapas de revistas – pantallas – soporte digital

Resumen

El propósito de nuestro análisis es indagar la puesta en pantalla de las versiones digitales de las revistas *Rolling Stone* y *Los Inrockuptibles*, considerando esta operatoria una suerte de transposición de sus originales en soporte papel.

La revista en pantalla se presenta mediante un conjunto de procedimientos visuales (y eventualmente auditivos) de orden **simbólico, indicial y analógico**. Por un lado, la dimensión simbólico-lingüística, más todo rasgo convencionalizado del discurso –como dimensión simbólica de segundo grado- y por el otro, la analógica, correspondiente a los diversos tipos de imágenes, son tomadas a cargo por el dispositivo pantalla, pleno de procedimientos de interpelación, que gestionan el contacto con el lector, mirada que barre, se desliza y se posa, y cuerpo que se acopla más o menos felizmente a la interacción

planteada. Este orden indicial funcionaría, a nuestro entender, como la llave de la relación comunicativa discurso-lector.

Finalmente, prestaremos especial atención a la inclusión del discurso musical y audiovisual en pantalla, lo que constituye una verdadera novedad respecto de la prensa gráfica que la tecnología digital ha hecho posible, conjuntamente con la ampliación de los grados de interactividad observables en el propio discurso objeto.

* * *

1. Introducción o presentación del caso

Revistas de papel / revistas digitales.¹ La cuestión del **dispositivo**.

Desde mediados de los años '90, la aparición de versiones digitales de numerosas publicaciones impresas constituye un fenómeno de visibilidad en aumento. Si aceptamos la definición del concepto de 'tapa' en revistas de papel como dispositivo de comunicación autónomo (Traversa, 2009: s/d), surge la necesidad de reflexionar acerca de su alcance en el nuevo contexto de interacción que dichas publicaciones plantean a su público lector. Asimismo, a partir de la coexistencia de modalidades discursivas heterogéneas en el universo digital, cabe preguntarse, también, si es posible seguir sosteniendo la idea de un público exclusivamente (o principalmente) lector. Dicho, de otro modo, la pregunta sería qué entendemos por lectura en el contexto de las nuevas tecnologías. Para zanjar la cuestión, utilizaremos el término *usuario*, que resume las actividades del cibernauta-lector, categoría que alude a la condición de prensa gráfica en el nuevo soporte digital.

En este contexto, la noción de **dispositivo** resulta central. Según Meunier (1999), los dispositivos comunicacionales estarían orientados a poner al sujeto en una particular relación con un real preexistente, pero dependiente del vínculo concreto en cada caso, puesto que es en ellos donde se imbrican mutuamente los

condicionamientos materiales, simbólicos y tecnológicos, así como los sujetos, las instituciones y las prácticas significantes. Oscar Traversa (2001) nos recuerda que el ‘dispositivo’ vuelca a la enunciación sobre el enunciado: en sus palabras, es aquello que permitiría ‘la disolución del enunciado frente a la enunciación’ (Traversa, 2001: 238) pues, al dar cuenta del lugar de la articulación entre técnica y sustancia, señala fundamentalmente un particular funcionamiento de la relación.

Las revistas seleccionadas

Las revistas *Los Inrockuptibles*² y *Rolling Stone*³ (LI y RS de aquí en adelante), además de estar dedicadas a temáticas vinculadas con consumos e intereses culturales llamados juveniles⁴, comparten la particularidad de constituir la versión local de sus homónimas francesa y norteamericana respectivamente. La preeminencia de lo musical –básicamente los géneros asociados al circuito del rock- y en segundo lugar lo cinematográfico entre los temas abordados por estas publicaciones, resulta un factor clave y motivador de la indagación acerca de las diferentes modalidades discursivas que tienen lugar en la ‘puesta en pantalla’, mediante la inclusión de particulares procedimientos visuales o sonoros puestos en juego al abandonar el formato impreso en favor de la digitalización de su contenido. En el caso estudiado, la pantalla se presenta en primera instancia visualmente; el acceso al discurso sonoro y audiovisual, en cambio, demanda una acción concreta sobre el *mouse* de parte del usuario.

A nivel muy general, podríamos decir que entre las versiones impresas de las revistas seleccionadas y sus versiones digitales se producen notorias distancias. Si bien permanece el logo de la publicación inalterado, no es posible establecer una identidad gráfica precisa entre ambos formatos. El nombre de la publicación, el cual se mantiene en la versión digital, remite a un fenómeno discursivo radicalmente distinto al del papel.

En las versiones impresas de ambas publicaciones, las remisiones al universo digital tienen lugar en diferente medida. *LI*, mantiene una organización seccional similar e inscribe el vínculo www.losinrockuptibles.com en tapa, así

como en la nota editorial. Sin embargo, no incluye remisiones explícitas a la versión digital en el interior de la revista, como sí ocurre en el caso de *RS*, en la cual, inversamente, la *home* no es mencionada en la tapa ni en el editorial, pero se dedican las primeras páginas a una sección titulada “rollingstone.com.ar” acerca de contenidos exclusivos del sitio tales como los resultados de la encuesta *on line*.

La *home* de *LI* incluye una miniatura de la tapa de la revista en circulación, a través de la cual se puede acceder al sumario correspondiente. En la *home* de *RS*, la referencia a la versión impresa de la revista se ubica en un lugar mucho menos accesible - al cual se llega sólo haciendo *scroll*- y cuyo vínculo reenvía a una brevísima síntesis del contenido del número impreso del mes en curso. Este distanciamiento del formato digital respecto de la versión en papel daría cuenta de una diferenciación entre productos que repondrían la información de manera asimétrica y complementaria. Es importante señalar que *RS* cuenta con la ventaja de pertenecer al multimedia *La Nación*, con lo cual, el acceso a la página se da también a partir de la *home* del diario. Esto aporta lectores eventuales, atraídos por una imagen o alguna referencia verbal.⁵ Asimismo, www.lanacion.com ofrece entrada directa a los blogs ‘Vida Pop’ y ‘Hot Tracks’, que también encontramos en www.rollingstone.com.ar.

Por otra parte, tanto en www.losinrockuptibles.com como www.rollingstone.com.ar, si bien en diversa medida y bajo diferentes modalidades, la presencia efectiva del usuario adquiere una visibilidad inusitada.

La versión digital de la revista *RS* se caracteriza por la inclusión de comentarios de los visitantes del sitio en cada una de las notas publicadas, los cuales pueden, a su vez ser consultados e incluso respondidos. Asimismo, hay secciones dedicadas a organizar la lectura en función de *rankings* de los artículos más leídos y/o secciones más visitadas durante el día. Al respecto, es llamativa la indicación del momento en que fueron realizados dichos actos, expresada en horas/minutos/segundos.

La versión digital de *LI* adopta una modalidad diferente y más vinculada a lo icónico: una sección titulada “retrato” está dedicada a la publicación de fotos

personales de algunos de los visitantes y otras personalidades convocadas para tal fin.

Por último, el universo digital permite la inclusión efectiva de una materialidad sonora, sólo nombrada en el caso de las revistas de papel, más allá de constituir uno de los ejes principales en torno de los cuales se organiza el discurso escritural en estas publicaciones. El sitio www.losinrockuptibles.com, ofrece la posibilidad de hacerse fan del programa radial desde Facebook y acceder a los contenidos de audio de FM Touche 89.1, emitidos los martes de 20 a 22 hs. Casi al final de la página principal del sitio www.rollingstone.com.ar aparece una sección que simula gráficamente una ficha de cartón con la imagen fija de un video, cuya reproducción se hace posible tal como ocurre en Youtube. Esto ha promovido, en los títulos, la inclusión de géneros tales como el videoclip y los programas de radio que pueden descargarse en el sitio y la aparición de nuevos géneros, tales como el *blog* con música.

RS y LI compiten en un universo común, pero no proponen contratos de lectura muy diferenciados. Se posicionan frente a los lectores mediante estrategias enunciativas semejantes: títulos en tercera persona levemente decontracturados y referencias a un conjunto de contenidos musicales y culturales cuya sola mención ya es rasgo de estilo y factor de inclusión o exclusión. Estas estrategias enunciativas que hacen a la competencia entre títulos y que no son, como dijimos, muy contrastantes,⁶ ya no pesarían tanto en el pasaje a la revista digital, como intentaremos explicar posteriormente. Hablamos de las condiciones que hacen al funcionamiento de los diversos títulos correspondientes a un mismo género P (Verón, 1988): campo temático compartido y estrategias enunciativas diferenciadas, las cuales afectan a la totalidad de las materias significantes puestas en juego. En el caso que nos convoca, la complicidad del contrato de lectura (Verón, 1985) se logra a pesar de la enunciación en tercera persona, sin grandes marcas de afecto u opinión. El lector es interpelado exclusivamente en relación con sus actividades como tal (comentarista o votante), lo que se evidencia más en

las revistas digitales. Creemos que los temas en sí son factor de complicidad: mencionar a tal o cual músico, tal estilo de películas, etc.⁷

Por último, debemos recordar que, como producto informativo en un mercado, nuestros títulos ostentan gran cantidad de discurso publicitario, elemento que también contribuye al estilo de las publicaciones. En sus versiones gráficas, comparten al menos la mitad de las marcas publicitarias: ropa de hombre o unisex, zapatillas, recitales en estadios, productos tecnológicos, instrumentos, bebidas alcohólicas, programas de radio, todo *target* ABC1.⁸ En las pantallas, la publicidad ocupa un menor espacio y explota las posibilidades que ofrece la tecnología digital: movimiento, intermitencias, superposiciones.

2. Ubicación del caso en el marco de una problemática general

Una revista en papel, un género producto (Verón, 1988) se traslada, *migra* hacia un nuevo soporte y en ese traslado sufre modificaciones, incorpora posibilidades de uso y expresión a la vez que pierde otras. La migración del género revista del formato papel al formato digital supone, en la presentación del título, una puesta en pantalla equivalente a la puesta en tapa, una variante especial de la puesta en página.

Si bien sostenemos la imposibilidad de establecer paralelos estrictos entre las revistas impresas y su posicionamiento en el universo digital, la pantalla, al igual que la tapa, mantiene la condición fundamental de comportarse como una suerte de ‘elemento frontera’, aunque separada del resto de la información en grado diverso según los casos. En cuanto a la revista en papel, la tapa es la verdadera cara de la publicación, tratada en ambos casos con un criterio de diseño artístico. Las tapas de *RS* ostentan tradicionalmente composiciones visuales en las que algún personaje del mundo musical o cultural es trabajado de manera lúdica; en el caso de *LI* se advierte igual cuidado visual en la gama cromática, el juego de títulos y la composición en cuanto a figura y fondo. Lo que está en el interior, si bien en parte anunciado en tapa, corresponde a un registro diferente. La *home* en cambio, es un acceso a múltiples contenidos, de estilo más abigarrado en *RS* y

más austero en *LI*. Funciona a la manera de la primera plana de los diarios, con sus remisiones a las notas del interior.⁹ Una imagen en las tapas en papel, muchas y variadas en las *home*.

Teniendo en cuenta al Verón (1999), entendemos que la estructura reticular hipertextual no hace sino activar concretamente y de modo más fácil y veloz, la actividad ya propuesta a todo lector de papel de ir persiguiendo – metonímicamente, por contigüidad- las líneas de su interés. En este sentido, la pantalla acentuaría el carácter de “langosta” de todo usuario, una de aquellas categorías que se enunciaban a propósito de los visitantes de museos (Verón y Levasseur, 1991).

En esta relación tapa/página/pantalla-usuario cobra enorme importancia el orden indicial de la significación, que se manifiesta en la organización visual de títulos, textos, imágenes e ilustraciones. Hablamos de procedimientos indiciales, icónicos y simbólicos, haciendo referencia a la reformulación de la segunda tricotomía de Peirce, como modo de explicitar las posibilidades y modalidades del sentido: la semejanza y la correspondencia, la contigüidad y el contacto, la convención, en todos sus grados y combinaciones. Esta conceptualización está ligada a la problemática del cuerpo significante, materia primera del sentido que se proyecta a materias autónomas, siempre siguiendo estas tres lógicas significantes, distintas y complementarias (Verón, 1993: 140-150). Los procedimientos de interpelación, de índole indicial, gestionan el contacto con el usuario. Las imágenes –orden icónico-, están incluidas en esta propuesta visual; igualmente las palabras escritas, con la dimensión gráfica que conllevan, y los deícticos del tipo “*Decí qué nota te gustó más*”.

En el siguiente cuadro, la primera columna corresponde a algunos de los elementos propios del dispositivo pantalla que funcionan interpelativamente, entendiendo que todo se combina y, en definitiva, el efecto resultante es relativo a una cantidad de variables.

Figura	Fondo
Organización gráfica	
Arriba	Abajo
Grande	Pequeño
Central	Marginal
Color	
Cromático	Escala de grises
Contraste	Gama
Dinámica	
Animaciones	Imagen fija
Sonido	
Presencia efectiva	Ausencia efectiva

Con respecto a lo simbólico, si bien Verón (1993) considera exclusivamente el lenguaje verbal, nosotros lo extendemos a todo procedimiento convencionalizado que alcance a la palabra (retórica verbal: uso de tropos), la imagen (retórica visual, estilos en ilustración plástica y fotográfica, tipografía) y el diseño (estilos de autor y de época). En definitiva, toda sobreimpresión cultural que aporte significados secundarios, flotantes, de connotación (Rocha, 2008).

El lugar del lector

Una de las cosas que más sorprende a quien se acerca a estos nuevos productos de la información digital es la posibilidad de leer comentarios de los lectores sobre las notas en tiempo casi real. Nos referimos a los foros, que a veces se independizan casi absolutamente del tema convocante para centrarse en otro de disputa o en el ejercicio puro y placentero del contacto.¹⁰ La novedad de estos procedimientos, su ubicuidad y actualidad a veces hacen olvidar que ya la prensa gráfica en papel permitía y alentaba la exposición de sus lectores, mediante la

clásica carta, los consultorios sentimentales, la exhibición de sus fotos y dibujos y hasta de sus mascotas.¹¹ Es decir, la nueva tecnología amplía y diversifica posibilidades, pero no supone un cambio radical. Sí se modifica la experiencia del tiempo, de la inmediatez, que ya fue preparada por los medios electrónicos: la conversación radial con el oyente y los informativos cada media hora en radio y TV.

Ahora bien, debemos señalar algunas distinciones entre aquellas cartas e imágenes y los comentarios de los foros digitales. Mientras que los títulos de la prensa en papel mantenían ciertas pautas de decoro en la sintaxis, en el léxico, en el tono en general, los comentarios pueden ser, y lo son a menudo, coloquiales, frescos, divertidos o abiertamente insultantes. El amparo del *nick*, el menor estatus que tuvo en sus comienzos la prensa digital –como medio sucedáneo, aún por hacerse- y la contaminación fuerte con los estilos de otros géneros originales de la web, como el *chat*, dieron lugar a un nuevo tipo de conversación social de tono entre privado y público. Una diferencia cualitativa, de carácter.

La cuestión del sonido

Al ocuparse del cambio de las gramáticas de reconocimiento de la poesía, Eliseo Verón (2001: 175-177) explica cómo la aparición del primer plano en el cine modifica las prácticas de lectura y señala que determinados desplazamientos de sentido, son siempre consecuencia de la ‘ruptura de escala’, que se produce solo cuando existe un contexto social que la convierte en fenómeno de reconocimiento.

La emergencia de la materialidad sonora, en el universo discursivo de la crítica musical, representa un fenómeno cuyas consecuencias conllevan un cambio considerable. No es lo mismo leer el comentario sobre una determinada obra sin haber tenido contacto con la misma, o bien, teniendo una posibilidad de acceso potencial, que acceder de manera inmediata al contacto con el objeto al cual refiere el artículo en cada caso. La lectura de un comentario sobre determinada pieza musical, sin haberla experimentado previamente o bien, si su accesibilidad

es exclusivamente potencial, parecería no tener el mismo efecto que si el objeto estético se torna materialmente accesible de manera inmediata. En un caso, el texto lingüístico sustituye al sonoro, repone una ausencia o reenvía a otro universo discursivo. En otro, el dispositivo técnico hace posible la relación entre materiales semióticos heterogéneos, dando lugar a particulares configuraciones de sentido. Más aún teniendo en cuenta el tipo de interacción autor-lector que ofrece el dispositivo, tal como fue señalado anteriormente. El usuario está en condiciones de comentar inmediatamente la nota e incluso, de entablar un diálogo por *chat* con el autor, en algunos casos, así como con otros usuarios interesados en el mismo tema. La irrupción del discurso audiovisual en la puesta en pantalla de la prensa gráfica modifica las prácticas de lectura. Si bien el desarrollo de la fonografía constituye el primer paso en la mediatización del contacto cara a cara, hasta entonces necesario para la audición musical, la ‘puesta en pantalla’ de las revistas de música, amplía y complejiza considerablemente la circulación de sentido respecto de lo sonoro, mediante la inclusión de aquello que no podía ser más que nombrado en el caso de las versiones impresas.¹² Tal como fuera la sospecha de Borges respecto de posibles modificaciones en nuestra experiencia de lectura, atravesada por desarrollo de la cinematografía (Verón, 2001: 175-179), podríamos conjeturar que el discurso crítico acerca de lo musical quizá resulte aún más intenso¹³ cuando contamos con la posibilidad de confrontarlo mediante un simple *click* con el registro audiovisual de referencia.

La experiencia de instantaneidad

Carlos Scolari (2004) señala la ‘ilusión perceptiva’ (Scolari, 2004:64) que tiene lugar cada vez que interactuamos con las pantallas digitales. En este sentido, nuestra experiencia de la instantaneidad está mediatizada por el desarrollo de las interfaces gráficas y un nuevo concepto del diseño interactivo que se habría gestado durante la segunda mitad de la década de 1980, conjuntamente con la contraposición entre el experto programador y el usuario común quien se limita a hacer *click* y manipular los objetos interactivos en tiempo real.¹⁴ Si bien el mito de

la transparencia oculta los complejos procesos semio-cognitivos que tienen lugar frente a las pantallas digitales, es innegable que el simulacro de naturalidad en el proceso de interacción es el responsable de propiciar la experiencia de lo inmediato a un nivel insospechado.

Insistimos en señalar la relevancia que adquiere la valoración del instante en el caso de las publicaciones *on line*. Tal como mencionamos anteriormente, las actualizaciones periódicas así como las intervenciones de los usuarios son asociadas sistemáticamente mediante la información del horario exacto en el cual fueron realizadas, contribuyendo de ese modo a engrosar la percepción de un presente continuo que instantáneamente se convierte en pasado reciente. Paradójicamente, mediante el simulacro de transparencia en la interacción que ofrece el dispositivo, la distancia temporal se disuelve en la simultaneidad que encierra por la metáfora del interespacio en la web.¹⁵

3. Hipótesis preliminares. Comentarios finales

En definitiva, salvo por la aparición de discursos musicales y audiovisuales, verdadero salto cualitativo en prensa gráfica, la pantalla potencia las prestaciones que ya ofrecía la revista en papel ampliando y diversificándolas. El usuario se mueve a sus anchas en la superficie digital, como hojeaba las páginas de la revista y saltaba de nota en nota, o de imagen publicitaria en imagen informativa.

Podemos adelantar como hipótesis que las revistas del tipo de las aquí analizadas, mensuales y dedicadas a un campo de intereses culturales de una actualidad más “relajada”,¹⁶ proponen al menos dos tipos de consumo. Por un lado, las versiones digitales, que no coinciden punto por punto con sus originales, ofrecen un vasto repertorio de usos de lectura y audición para un usuario que es posible que atraviese ese título para posarse en otro sitio (entendido tanto en su sentido común como específico) correspondiente al mismo campo de intereses. Por otro, la revista en papel se reserva para un lector que la adquiriría como fetiche u objeto material coleccionable. A la antigua lógica vertical de consumo

de uno o varios títulos *frente a otros* se le suma una lógica transversal, la de la red.

Es posible pensar que Internet en general plantea nuevos modelos de usuarios, que aún sintiéndose atraídos por una propuesta enunciativa, son capaces de migrar ellos también a otras pantallas y de posarse en varias correspondientes al mismo núcleo de intereses temáticos. A la hora de pagar eligen con más detalle, pero en la red serían capaces de visitar tanto un título como su contrario. Las determinaciones crudamente económicas: pagar-no pagar y la comodidad, que abarca tanto la de salir-no salir a comprar, como la inmediatez de acceso al contenido que otorga la posición corporal del sujeto frente a la pantalla, no deberían descuidarse a la hora de evaluar nuevos fenómenos de consumo.

BIBLIOGRAFÍA

Meunier, Jean-Pierre. (1999): “Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination” en *Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès N° 25. Paris, CNRS: s/d. (Traducción parcial de Sergio Moyinedo).

Prieto, Carlos. (2010): “Las tapas de las revistas de papel y las páginas de inicio de las revistas online: sus propiedades como dispositivos y su inserción mediática”, en *VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica “Cartografía de Investigaciones Semióticas”* 6 al 8 de septiembre de 2010, Posadas, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones.

Rocha Alonso, Amparo. (2010): “De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido” en *Revista Intersecciones en Comunicación*, Diciembre. Buenos Aires, FACSO –UNICEN.

Scolari, Carlos. (2004): *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa.

Traversa, Oscar. (2001): “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Signo y Seña. Revista del Instituto de Lingüística* N° 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 233-247.

Traversa, Oscar. (2009): “Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas” en *Revista Figuraciones*, N° 5, Agosto. Buenos Aires, IUNA. URL:
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=110&idn=5>

Verón, Eliseo. (1985): “El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los medios” en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, IREP.

Verón, Eliseo. (1988): “Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación” en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

Verón, Eliseo y Martine Levasseur. (1991): *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et les sens*. Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information.

Verón, Eliseo. (1993): “El cuerpo reencontrado” en *La Semiosis Social*. Barcelona, Gedisa: 140-150.

Verón, Eliseo. (1999): *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa.

Verón Eliseo. (2001): *Efectos de agenda II. Espacios mentales*. Buenos Aires, Gedisa.

NOTAS

¹ Preferimos mantener provisoriamente el término ‘revista’ a pesar de las limitaciones que el mismo ofrece para dar cuenta del fenómeno estudiado en toda su complejidad.

² *Los Inrockuptibles* (ISSN 0329-3718), es editada mensualmente en la Argentina por un consejo de administración presidido por Philippe Bouler a partir del año 1996. La revista constituye la edición en español del semanario francés *Les Inrockuptibles*. Algunos números incluyen un CD de audio y una separata o dossier fotográfico.

³ *Rolling Stone* (ISSN 0329-5656) es una publicación de La Nación S.A. que se edita en nuestro país desde 1998. (Donozo, Leandro. 2009. *Guía de Revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical).

⁴ Lo juvenil designa un tipo de cultura que nació a fines de los años cincuenta, ligada a un grupo etario, los adolescentes y jóvenes, en una época de conflictos intergeneracionales (padres e hijos, fundamentalmente). Actualmente y hace ya varias décadas se refiere a un conjunto de contenidos y modalidades que interpelan a determinado sector de la sociedad, más allá de la franja etaria: el rock, cierto cine, cierta literatura.

⁵ El acceso a través del diario digital puede provocar curiosas rupturas de la isotopía estilística. Por ejemplo en “Retrato de una nueva familia argentina” *lanacion.com*, 18 de agosto de 2010 [Recuperada el 26 de febrero de 2011], se lee una historia verdaderamente atípica en relación con los valores editoriales de la publicación.

Cabe aclarar que la presentación de *lanacion.com* se hace mediante cuatro imágenes móviles, con sus correspondientes epígrafes. Esas imágenes pueden reenviar a otros sitios del multimedia, como es el caso de *RS*.

⁶ Más bien habría que hablar de grados: *RS* ligada al *mainstream* musical y *LI* como ligeramente alternativa.

⁷ En ese sentido, valdría la pena rever la teoría acerca del contrato de lectura, que esquematiza la dicotomía contenido-enunciado versus enunciación sin dejar lugar a la complejidad de fenómenos como el que señalamos, en que la referencia a ciertos ejes temáticos es de por sí una estrategia enunciativa. Lo mismo podría aplicarse a la tematización de los derechos humanos en el diario *Página 12*, la cual implica la adhesión de cierta porción de lectores.

⁸ El lector ideal que puede reconstruirse del cruce de los discursos informativo y publicitario es varón, treintañero y *cool*.

⁹ A la vez, la home de los diarios digitales también se fue transformando con una lógica de actualización vertical-temporal: a más actualidad de la noticia, más arriba, relegando las menos actuales a la parte inferior de la pantalla (Scolari, 2004).

¹⁰ Nos referimos a predominio de la función fática (Jakobson, 1960).

¹¹ Las revistas para niños, para adolescentes y para padres incluyen fotos y dibujos desde hace décadas. Las mascotas aparecen los jueves en la última página de *La Nación*.

¹² En coincidencia con Carlos Prieto (citar su trabajo en el Congreso) consideramos que si bien la oferta de publicaciones periódicas editadas conjuntamente con material audiovisual constituye un antecedente que cuenta con una larga trayectoria, ambos soportes son percibidos como objetos autónomos.

¹³ Aunque también podría resultar absolutamente trivial e innecesario.

¹⁴ Según el autor “una interacción transparente es aquella en la cual el usuario se olvida de la interfaz y se concentra en el trabajo que debe efectuar. Pero, lo repetimos una vez más, que la interacción con las máquinas digitales parezca transparente no quiere decir que lo sea” (Scolari 2004:64).

¹⁵ Carlos Scolari (2004: 72) cita a Gianfranco Bettetini, quien denomina de ese modo al espacio simbólico donde se efectúa la interacción entre hombres y máquinas. ‘Interespacio’ según esta perspectiva, refiere a una superficie que permite la activación/desactivación de zonas de manera simultánea.

¹⁶ O sea, que no se ve en la obligación de cubrir el hecho noticioso del aquí y el ahora, como los medios electrónicos y la prensa gráfica. Acordamos, sin embargo con Prieto (2010) en que las versiones digitales se acercan más a la actualidad del diario que sus originales en papel. La dinámica de la red permite y alienta la actualización permanente.

DIMENSIÓN INDICIAL Y BANDA DE SONIDO: EL CASO DEL CINE ARGENTINO DE LAS ÚLTIMAS DOS DÉCADAS

Amparo Rocha Alonso

amparorocha@hotmail.com

Proyecto de investigación: Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales (UBACyT 2008-2010, SO11)

Directora: María Rosa del Coto

Codirectora: Graciela Varela

Facultad de Ciencias Sociales - UBA

Palabras clave

Sonido-imagen-ficción-documental-índice

Resumen

El propósito de nuestro trabajo es la indagación en los modos en que la banda de sonido se relaciona con las imágenes en un corpus de películas pertenecientes al cine argentino de las últimas dos décadas, tanto ficcionales como de género documental.

Partimos de la idea de que en una porción del cine actual se han ido diluyendo los rasgos propios de la ficción y del documental, intercambiándose estos en uno y otro régimen para crear efectos autenticantes en la narrativa ficcional, a la par que efectos ficcionales en las películas documentales.

Entendemos que, en este sentido, la banda de sonido, en sus diversas modalidades de existencia: sonido ambiente, voz y música, participa activamente en estos cruces, según estéticas tanto de época como propias del universo de cada cineasta.

En la audiovisión (Chion,), el sonido operaría activando todas las posibilidades de la dimensión indicial de la significación, remitiendo a su fuente, llamando la atención del espectador sobre detalles propios de la imagen y del relato y evocando aspectos de tipo autobiográfico e histórico, lo que confirma la adscripción de muchos filmes actuales a una *poética del yo*.

* * *

Introducción

El propósito de nuestro trabajo es la indagación de los modos en que la banda de sonido se relaciona con la banda de imágenes en un corpus de películas pertenecientes al cine argentino de las últimas dos décadas, tanto de ficción como documentales. Utilizaremos la categoría “banda de sonido” por una cuestión de practicidad, aunque acordamos con Michel Chion en que, con propiedad, no existe algo así como una banda de sonido equivalente a la banda de imágenes, es decir, no existiría una sintagma o cadena significativa sonora autónoma (Chion, 2008:44-45).

Partimos de la idea de que en una porción importante del cine actual se han ido diluyendo los rasgos propios de la ficción y del documental, intercambiándose estos en uno y otro régimen para crear efectos autenticantes en la narrativa ficcional, a la par que efectos ficcionales en las películas documentales.

Entendemos que, en este sentido, la banda de sonido, en sus diversas modalidades de existencia: sonido ambiente, voz y música, participa activamente de estos cruces, según estéticas tanto de época como autorales.

En la audiovisión (Chion, 2008), el sonido operaría activando todas las posibilidades de la dimensión indicial de la significación: remitiendo a su fuente, llamando la atención del espectador sobre detalles propios de la imagen y de la diégesis y evocando aspectos de tipo autobiográfico e histórico, lo que confirma la adscripción de muchos filmes actuales a una *poética del yo*.

Sonido, voz, música

Desde el punto de vista de la Segunda Tricotomía de Peirce, el sonido tiene una naturaleza indicial: reenvía a su fuente, ya que proviene o es afectado por ella e interpela al oyente llamando su atención.ⁱ

El sonido en el cine reviste múltiples y diversos aspectos: sonido ambiente, voz y música, entendiendo que tanto las voces como la música pueden funcionar a su vez como parte del entorno e, inclusive, en casos menos comunes, el ambiente o las voces ser parte de la música. La naturaleza indicial del sonido se ve, sin embargo, en el cine, subordinada al poder de la imagen y de la narración. En efecto, la imagen *imanta* al sonido, que llegará al espectador mediado por lo que está viendo, salvo los casos en que la pantalla no dice nada y entonces es el sonido el que adquiere un relieve inusitado. Esa interpelación propia del orden indicial muchas veces se diluirá con la narración, o, para decirlo de otro modo, el espectador será afectado por los sonidos sin ser consciente de ello, al ser interpelado en su afectividad.ⁱⁱ

En la mayoría de los filmes, el sonido ambiente, más allá de su modo de producción, busca verosimilitud. Es decir, coincidir con los objetos o acciones que forman parte del escenario de una manera verosímil. Un mayor cuidado en la identidad y en la definición del sonido es el standard de la ficción, mientras que un cierto rumor-ambiente hacen que el sonido cree el efecto de documental o sonido directo.

Como la cámara fotográfica, el micrófono es ciego, en el sentido de que registra de manera imparcial sonidos que luego, en la reproducción, adquieren un valor que, en general no tienen en la vida cotidiana, en que la percepción los filtra por hábito y criterios de jerarquía. Como esas arrugas que sólo una foto es capaz de revelarnos, el micrófono en el cine pone en primer plano ruidos de papeles, roces e infinidad de otros sonidos *de fondo*. Por otra parte, la mezcla privilegiará aquello relevante desde el punto de vista de la narración, por lo general, los diálogos.

Como dijimos anteriormente, el sonido ambiente y la música han sido habitualmente tratados de modo de generar estados de ánimo y una disposición especial en el espectador con el fin de seducirlo imperceptiblemente (salvo cuando la acción necesite de su atención: golpes, choques, música intradiegetica). Por el contrario, las voces, cuando son soporte de los diálogos o de las narraciones y comentarios en off, requieren la escucha atenta y constante del espectador, que pondrá en práctica su escucha semántica (op. cit.: 35). De hecho, Chion afirma que el cine es vococentrista y verbocentrista. La toma de sonido privilegia siempre los diálogos, aún cuando en la vida real no se escucharan (conversación en discoteca con música a todo volumen, diálogo en calles de mucho tránsito o junto a máquinas ruidosas, etc.), dando lugar a una de las convenciones más aceptadas del cine realista, junto a la visión en plena oscuridad. La voz y la palabra vertebran el discurso cinematográfico porque "...si el sonido en el cine es voco y verbocentrista, es ante todo porque el ser humano, en su conducta y sus reacciones cotidianas, también lo es." (op. cit.:16) Baste observar la atención que un bebé de pocos meses dispensa a las voces por sobre otros sonidos de su entorno: es que se ve interpelado por la humanidad que hay en ellas.

Los diálogos proferidos por voces tienen un doble aspecto desde el punto de vista de Peirce: el simbólico, propio de toda palabra y el indicial, de la prosodia o nivel suprasegmental del lenguaje (Rocha, 2004), punto central en la marcación de actores y en los estilos de actuación. Cómo se dice un parlamento, con qué figura tonal, volumen, pausas y acentos, más el timbre y el color de cada voz, decidirán la verosimilitud de una *performance* y el grado de afectividad o de distancia que el espectador guarde con lo que está viendo –y escuchando.

La voz es cuerpo en el aire en busca de contacto. Voz y mirada son los dispositivos de contacto humano *a distancia* más poderosos que existen. La voz, por la materialidad del sonido es más cercana al tacto que el trabajo de los ojos, que objetiva, distancia aquello que mira. Por ello mismo más envolvente.

La voz es en infinitud de casos soporte de palabras, pero antes que eso, en sí misma es indicio de existencia, de humanidad, búsqueda de contacto, música en

definitiva, en su timbre, color, carácter, modulación, *grano*, entonación, juego con el silencio. Las palabras dichas por una voz están a cargo de un cuerpo que se expresa, que emite, que es caja de resonancia. En el cine, las voces, esos cuerpos, están siempre mediadas por la presencia de los micrófonos y a veces doble y hasta triplemente mediadas por diversos dispositivos tales como radios o televisores, altavoces, reproductores de discos, filmes dentro del film, etc. En los distintos casos que mencionamos, las voces serán tratadas para hacer transparente esa mediación técnica o, por el contrario, para explicitarla cargándolas de sentidos adicionales tales como “disco viejo”, “radio de auto”, “altavoz”, “lejano”, “cercano”, “espacio con reverberación”, etc.

Las voces y sus dichos pueden ser parte de la historia o extradiegéticas, tales como la voice over del clásico narrador desde afuera. En todos los casos, las voces interpelan por el solo hecho de ser voces, pero lo hacen más aún cuando toman al espectador como polo de un diálogo que funciona como marco de la narración (Casetti, 1983).

Con respecto al discurso musical, probablemente no haya música más convencionalizada ⁱⁱⁱ que la de cine, que a lo largo de la historia del medio fue construyendo estilos compositivos, porciones autónomas sonoras cargada de significados altamente codificados: amor, humor, drama, pasión desatada, terror, suspenso y demás pueden reconocerse con los ojos cerrados, al menos en relación con el cine tradicional de las décadas de oro de Hollywood y de las industrias cinematográficas periféricas del mismo período.

La música acompañó al cine desde sus comienzos, tapando el ruido del aparato proyector y ambientando, subrayando, comentando la historia. Ha pasado mucho tiempo desde principios del siglo XX, pero la música de cine no ha hecho sino desarrollar sus posibilidades como lenguaje acompañante a partir de su propio desenvolvimiento estilístico y con la intervención de los adelantos técnicos de sincronización, definición, etc. Las bandas de sonido para filmes encontraron en el sistema de estudios de Hollywood y en los diversos países que lograron desarrollar una industria cinematográfica de ese tipo una modalidad de desempeño

que tuvo su momento de auge en las décadas del 30, 40, 50, hasta los 70. La contratación de un compositor, en su gran mayoría de formación clásica que creaba, orquestaba y eventualmente dirigía una partitura *ad hoc*, siguiendo el sistema wagneriano del leit motiv fue la norma por aquella época. Se recuerdan grandes nombres de la composición para cine y duplas famosas de directores-compositores que transitaron sucesivos filmes de trabajo conjunto (Xalabarder, 1997).

La música para cine sigue manteniendo, de hecho, la modalidad ya descripta de partitura total a cargo de un compositor. Sin embargo, ha venido imponiéndose otra práctica, tanto en el cine independiente como en el fuertemente comercial: la selección de canciones, preferentemente baladas, canciones folk, country o rockeras que luego se vende como CD independientemente, dado el atractivo que suscita. En una zona intermedia surgen nuevos estilos de compositores, como es el caso proverbial del argentino Gustavo Santaolalla, que trabaja con instrumentos étnicos y tradicionales creando música esencialmente climática. Finalmente, están los filmes que hacen un uso muy dosificado de la música, con lo cual jerarquizan el silencio, el sonido ambiente, las voces y la propia música, que se recorta más nítidamente sobre la austeridad del fondo sonoro.

La música, tanto por la naturaleza indicial de su materia, el sonido, como por la convencionalidad de sus sintagmas más codificados ha sido destinada tradicionalmente a despertar emociones, a generar empatía del espectador con aquello que ve. Gran parte de la cinematografía que busca otro tipo de recepción ha reaccionado contra este modelo también en el trabajo con el sonido, responsable muchas veces no advertido de la estandarización del cine.

El caso del cine argentino actual

No todo el cine que se filmó a partir de fines de los noventa corresponde a la denominación de Nuevo Cine Argentino (NCA en adelante). Sin embargo, podemos decir que el interés que el público tiene actualmente por películas

producidas en Argentina, aún por aquellas muy alejadas de sus principios estéticos, debe mucho a la renovación que se operó en aquel momento y cuyo inicio se acostumbra a datar en 1998, con el estreno de *Pizza birra faso* (Stagnaro-Caetano). La existencia del NCA, que fue objeto de controversias a comienzos de siglo ya no se pone en duda, aunque sí sus límites y alcances estéticos y de recepción. Convendría preguntarse qué quedó de esa corriente y si muchas de sus películas se sostienen por sí mismas si no se las compara con el cine argentino que las precedió inmediatamente.

El realizador Mariano Llinás, voz polémica y desmitificadora, afirma que el NCA no tiene propiamente una obra, sino sólo una película fundacional, *Pizza birra faso*, una en su punto culminante, *Mundo Grúa*, y una de madurez, *La ciénaga*. No suscribimos afirmación tan tajante, pero nos parece un mapa interesante para extendernos hacia múltiples abordajes.

Los presupuestos que guiaron a los directores del NCA –de manera voluntaria o más inconsciente según los casos– fueron un rechazo a la sobreactuación, a la alegoría, al énfasis en todos los niveles de la narración (en lo demasiado dicho y explicado, en la acentuación visual y musical). No es casual, entonces que nos encontremos con un corpus de películas más realistas^{iv} en la imagen, en el sonido, en la dicción y gestualidad de los personajes.

En relación con el tratamiento del sonido, se pueden trazar algunas líneas comunes: aún con escasez de recursos, se advierte un interés por procesarlo con efecto de directo y de que los diálogos suenen naturales; lo mismo puede decirse con respecto al trabajo con la música, destinado a extrañar al espectador o a mantenerlo a raya, pero nunca a conmoverlo.

Ya el ensayista Gonzalo Aguilar, autor del libro *Otros Mundos*, aguda y certera reflexión sobre el NCA, había dedicado algunos capítulos a la cuestión de la banda de sonido en estas nuevas películas. Además de consignar la atención especial que se le dispensaba, señalaba particularmente cómo en dos poéticas tan disímiles como la de Rejtman y la de Martel se tematiza la audición, el escuchar y sus implicancias (*Los guantes mágicos* y *La niña santa*). Paralelamente, por

dichos de sus autores sabemos que la dicción de los personajes es casi una obsesión para ellos, que cuidan hasta el mínimo tono con que un parlamento debe ser dicho (Rejtman) y que tratan de reproducir fielmente las músicas de la oralidad de la provincia natal, y quizá la de su infancia (Martel)

Pizza birra faso: en derredor de la ciudad

Aguilar señalaba dos grandes ejes temáticos que este cine argentino ponía en escena: el de los *descartes del capitalismo* y el de la *disolución de instituciones sedentarias como la familia*. Pizza, birra, faso corresponde al primer eje, lo mismo que Mundo Grúa y Bolivia, con personajes arrojados del sistema, en la periferia territorial o simbólica. Los seres de Stagnaro-Caetano deambulan por el centro de la ciudad, rodean el Obelisco, transitan Lavalle, Florida, 9 de Julio, siempre alrededor de un centro que no puede alcanzarse.

En Pizza, birra, faso (PBF en adelante) la ciudad es la protagonista sonora: el tráfico ruidoso, las sirenas policiales, la radio en los taxis, el radiollamado policial, la cumbia oída al pasar en la calle.

Los personajes traen de manera verosímil sociolectos, jergas juveniles de origen lumpen, dialectos (el Cordobés es reconocido como tal por su acento).

La música forma parte de la historia para pintar un ambiente claramente reconocible, como las calles y las líneas de colectivo: Silvio Rodríguez, como resabio irónico de la primavera alfonsinista cantada por el rengo en la calle Florida y cumbia en la bailanta, que se hace extradiegética en la escena del robo a ese local. Aquí aparece un procedimiento que luego encontraremos en otros filmes (Un oso rojo, de Caetano y El bonaerense, de Trapero).

En PBF esas vidas en tránsito, precarias y en puro presente –aunque el Cordobés y su novia arriesgan planear un futuro–, encuentran una banda de sonido en una música popular-masiva despreciada: la cumbia. Este film instaura un modelo muy poderoso en la narrativa audiovisual, que aparecerá recurrentemente en el cine posterior y migrará a la televisión, actualmente productora de gran

cantidad de formatos que rondan alrededor de las figuras marginales, de los escenarios bailaneros y de la música tropical.

Curiosamente –o no tanto, dado el carácter fundacional del film-, la música fue encargada a un músico popular prestigioso, Leo Sujatovich, que trabajó a partir de las letras de Bruno Stagnaro, uno de los directores. Verdadero caso de mimetismo estilístico, la cumbia de base electrónica comenta la historia de una manera harto verosímil.

La música de las máquinas

En Mundo grúa el Rulo es el protagonista, pero lo es más la máquina, o digamos mejor, las máquinas, como recuerdo, todavía en pie, de un universo en extinción, el del trabajo industrial y el funcionamiento mecánico. Rulo lava su auto con esmero, trata al motor que está arreglando perpetuamente como una bella escultura, y la cámara nos muestra la gran grúa como un animal prehistórico, acentuando por medio de encuadres y planos sus líneas armónicas, su movimiento ciego. Las imágenes de Buenos Aires de lejos tanto como las de la máquina de día y de noche son verdaderas epifanías en la película.

El sonido acompaña este punto de vista: la historia comienza con el ruido de la máquina que tapa casi todo: los diálogos son apenas audibles porque ella está omnipresente. Acto seguido un vals de Francisco Canaro, Corazón de Oro (¿por el Rulo, su optimismo y bondad naturales?) musicaliza el paisaje urbano. Todos los comienzos, esperanzados siempre, dada la naturaleza del personaje- se harán al compás del mismo vals criollo: obtención del trabajo, viaje a Comodoro, vuelta de Comodoro. El mismo procedimiento será empleado en El Bonaerense: cuando el Zapa va a San Justo y vuelve de ella, lo hace también con vals de fondo, esta vez con el aditamento de instrucciones de baile (¡A la voz de aura, dije aura!) irónicamente autoritarias.

Personajes que, como los muchachos de PBF, expulsados por adelantado del mundo del trabajo, o como el Zapa, a quien el destino empuja a la Bonaerense y al ruido del Gran Buenos Aires, o como el trabajador ilegal de Bolivia, que elige

un destino laboral supuestamente más promisorio, todos rondan el centro sin tocarlo, sus estruendos, sus voces y músicas mediatizadas.

A veces, por precariedad de la producción se suscitan efectos estéticos interesantes: en Bolivia, la imposibilidad de rodar con dos sonidos hizo que la música de Los Kjarkas saliera siempre como extradiegética, lo que contribuye a acentuar el extrañamiento del personaje respecto de su entorno, el bar, la ciudad hostil. Por su parte, cuando el protagonista y Rosa van a bailar (música interna a la historia), reina inevitablemente la cumbia.

El fantástico mundo de Lucrecia Martel

En muchos sentidos, los tres largometrajes de Martel pueden leerse como una sola y larga película. Especialmente en los dos primeros parecemos asistir a la misma historia, que ha cambiado de actores y escenarios. Los mismos cuerpos en contacto casi promiscuo (más en *La ciénaga*), la misma agua que da vida pero se torna cada vez más ominosa, estancada, las mismas relaciones de poder entre dueños y siervos (las chinas ladronas, sucias, que se embarazan, la cantidad de personal de servicio que está en segundo plano, dando espesor social a la anécdota), la misma religiosidad popular a menudo mediatizada (virgen que llora en el tanque pasada en TV en *La ciénaga*, el rosario, el mantito de la virgen en la tele de *La mujer sin cabeza*, la vocación buscada de las niñas de colegio católico en *La niña santa*), las relaciones familiares que protegen y dañan, lo cerrado, lo clausurado de los espacios, el sinsentido de ciertas situaciones, el accidente, la ambigüedad, la sexualidad que despierta.

El tratamiento de la banda sonora contribuye a generar efectos de sentido casi documentales (la tele y su sonido) a la vez que crea una atmósfera singular, de universo poético. La propia directora es extremadamente consciente de la importancia del sonido en la escritura para cine, tal como lo testimonian sus dichos en la conferencia “El sonido en la escritura para cine”^v. Según ella, la narración oral –en especial los tonos con que su abuela relataba historias aterradoras- y el rezo, la letanía en voz alta, son los modelos que la llevaron a

recrear en sus películas esos climas. A esto agregaríamos la acentuación de la materialidad sonora (vasos que se rompen al comienzo de *La ciénaga*, voz destemplada de Graciela Borges, ruido de naturaleza a la siesta, chicos jugando en el monte en *La ciénaga* y *La mujer sin cabeza*, los susurros y las voces en segundo plano, etc.)

Aguilar señalaba, a propósito de *La niña santa*, que en esa historia, que gira sobre el tema de oír, escuchar –aparecen varios planos de orejas escuchando–, tanto sonidos interiores (Helena) como llamados divinos (la hija). En el film habría dos lógicas que se enfrentan: la de la vista, patriarcal, que objetiva y transforma a la mujer en objeto de deseo, y la del oído, primaria, femenina, envolvente, la de la niña santa, que desea y va a cumplir el llamado divino incluso yendo más allá de la ley religiosa.

El cine de Martel, en sus historias, en sus relatos audiovisuales busca la participación dionisiaca en el sonido, más que la contemplación objetivadora de las imágenes. Nietzsche, en *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* afirmaba que Apolo era imagen, contemplación, distancia, medida, mientras que Dionisos, deidad primordial, era música, participación, confusión, indiferenciación, desmesura. Esas historias plenas de contacto corporal, de aguas y humedad, de sonidos y de ambigüedad, reeditan el espíritu trágico, del constante dolor y del placer en el dolor.

Finalmente, Martel trabaja los pocos temas musicales que salpican sus relatos como entidades autónomas, aún cuando formen parte de la historia. Las zambas de Jorge Cafrune, las canciones *Cara de gitana*, *Mamy blue* remiten, creemos, a su propia biografía, a músicas oídas en su infancia y que reenvían a sí misma, como marca personal, a la vez que son hermosamente extrañas a los acontecimientos.

La representación de la realidad

Un documental que no cumple con todos los requisitos del género y uno que sí lo hace, pero que reniega de él. Nos referimos a *Los rubios* (Carri, 2003) y a *La Libertad* (Alonso, 2001).

Ya ha sido suficientemente tratada la ambigüedad que genera en *Los rubios* la duplicación de la protagonista y el uso de play mobs en la representación de los hechos pasados. En este sentido, la voz en off que narra y comenta en primera persona participa de esa indiscernibilidad: ¿la que habla es Albertina Carri, su doble actriz?

Por otro lado, la recreación del secuestro de los padres mediante play mobs es sonorizada con música de ciencia ficción, según las convenciones del género, lo cual acentúa el carácter fantástico que habría tenido en la mente de una niña ese hecho insoportable.

Los sonidos ambientes crean la oposición campo-ciudad, también cargada de valores. El documental, reflexivo e interactivo (Nichols, 1997), pero de alguna manera ficcional, muestra el momento de recolección de sonidos de ruta, que será usado para ilustrar viajes en autopistas. El grito de la doble- actriz protagonista sirve de fondo para el texto en off, ¿de quién?

La música recurre a un tema original y a fragmentos de música (Virus, Sakamoto, B. Herrmann). La canción de Todd Rundgren, *Influencia*, comenta en versión castellana de Charly García, el nudo de la película, ¿Qué hacer con este pasado que pesa sobre las vidas presentes?

La libertad puede verse como un documental de observación: cámara fija que registra sin hacerse notar un día en la vida del hachero Misael en un monte de La Pampa. Por cierto que hay compresiones temporales, elipsis y otros procedimientos narrativos, pero pasan inadvertidos: la contemplación del film sume al espectador en un estado de paz, de asistir al puro presente de las acciones. El sonido de naturaleza, apenas roto por el de una sierra eléctrica fuera de campo o el motor de una camioneta es el marco sonoro adecuado para la vida en soledad del protagonista. Los diálogos son escasos, tal como corresponde a su vida con

mínimo contacto humano. Sin embargo, el sonido juega un papel más importante que el que aparenta: luego de trabajar arduamente toda la mañana y de comer, Misael duerme la siesta: la cámara se eleva y se mueve, da vueltas mostrando el paisaje; también se eleva el sonido, que sin fuente definida, espeso, sirve de fondo para ese sueño al calor de la tarde.

Asimismo, la radio, compañera de los momentos de trabajo al lado de la carpa en la que vive, comenta muy discretamente la situación del protagonista: cuando este prepara el almuerzo, suena un ritmo latino, con rasgos de merengue, cuyo estribillo dice: “la libertad, la libertad...”. Un programa de radio en el que se cuenta una anécdota relativa a un condenado a muerte sirve de fondo para la muerte y cocción de una mulita recién cazada.

Misael canta brevemente, y en su canto habla de la dura vida del trabajo. Mínimos detalles que lo mismo servirían para una ficción documentalizante que para un documental guionado –como lo son la mayoría de ellos, y como preferimos entenderlo.

Tres modelos

La obra de tres directores de las últimas décadas puede ser ilustrativa en cuanto a tendencias en el uso de la banda de sonido. Una modalidad tradicional, la de Campanella, una disruptiva, la de Rejtman y una intermedia, la de Burman.

En cuanto a Rejtman, tanto la voz en off narradora de los acontecimientos, como los diálogos son dichos sin énfasis, de un modo desafectado –que no quiere decir no afectado- con ritmo rápido y tono monocorde. Esa dicción se corresponde con una gestualidad apagada, contenida, impasible, lo cual contrasta con las peripecias de los personajes, absurdas y poco verosímiles.

La música es usada en contadas ocasiones, como parte de la historia, como el recital de El otro yo y mediatizada (cortina de programa de casamiento en la TV que se ve en la pizzería, música en la discoteca, León Gieco en la televisión en Silvia Prieto; música grabada por Piraña, música en remis y discoteca en Los guantes mágicos), por lo cual se impone el silencio, solo cortado por los ruidos

ambiente. Laconismo, cierta desidia vital de los personajes le ha sido señalada a su filmografía, que ha ido persiguiendo el devenir de los postadolescentes (Rapado), de los treintañeros (Silvia Prieto) y de los cuarentones (Los guantes mágicos), un poco siguiendo los avatares de su propia vida.

Campanella sería el representante de ese estilo tradicional de origen hollywoodense por el cual el sonido, en especial la música, subraya las escenas, guiando al espectador a sentir aquello que se espera de él. La música opera generando empatía a partir de recursos muy codificados, tal como lo explicamos al comienzo del trabajo.

Las voces de los personajes son tomadas con mucha definición y, aunque la dicción es bastante natural, la acentuación de la cámara, el recurso al primer plano, el tiempo que se toma el relato para que no queden dudas de lo que están sintiendo, más el subrayado de la música tornan el resultado demasiado retórico.

Contra ese tipo de narración cinematográfica es que se edificó el NCA.

Finalmente, Burman se plantaría en un lugar intermedio: la voz en off del protagonista (El abrazo partido) y la música, que comenta entre acciones y después de ellas, pero muy pocas veces sobre ellas, se detienen en el punto justo en que el espectador puede reír y emocionarse, pero con mesura. La narración, de matriz muy literaria y a la vez muy cinematográfica (en el uso, y abuso de la cámara en mano y otros recursos) mantiene siempre una distancia consigo misma. La que puede mantener a su vez el espectador.

Algunas conclusiones

En las películas que hemos analizado muy someramente se acentúa la cualidad material del sonido, especialmente en voces, sonido ambiente y hasta en la música interna a la historia y por ello mismo cercana a su fuente sonora. Esta tendencia es correlativa a la que se da en una porción importante de la plástica contemporánea, en la que se trata con materiales corporales (tejidos, fluidos) y otros de variadas procedencias, en la línea del *collage*. Salvo en el cine más ligado a una enunciación tradicional (Campanella) lo sonoro se trabaja con efectos

cercanos al del cine documental, lo cual sincroniza con ciertos procedimientos en la imagen: cámara en mano, cámara fija, montaje discontinuo, también ligados al efecto documentalizante.

En ciertos casos (Martel, Rejtman, Burman) el abordaje de los diversos niveles sonoros: voces, ambiente, música, parece apuntar a poéticas de corte autobiográfico que tienden a sintetizar fragmentos identitarios.

Como rasgo de época puede señalarse, asimismo, la mediatización de los elementos sonoros y audiovisuales mediante diversos dispositivos tecnológicos que se ven o se sugieren en pantalla tales como televisores, radios, parlantes, lo cual implica una superficie sonora de capas superpuestas y fragmentarias.

Finalmente, entendemos que estas características propias de la banda de sonido de las películas abordadas corresponden a un corpus más vasto, el del cine contemporáneo de raigambre independiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G.** (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Amatriain, I. y Otros** (2009): *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS.
- Calabrese, O.** (1997) “Antes que un ‘medium frío’, este es un teatro de las pasiones”, en: Telema No.10, otoño, FUB. (traducción: Carla Ornani).
- Casetti, F.** (1983): “Los ojos en los ojos”, en *Communication N° 38 Enonciation et cinéma*, Seuil, Paris, 1983, (traducción: María Rosa del Coto).
- Chion, M.** (2008, 1990): *La audiovisión*, Buenos Aires, Paidós.
- Fabbri, P.** (2000): *El giro semiótico*. Barcelona. Gedisa.
- Nichols, B.** (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós.
- Nietzsche, F. (2003): *El origen de la Tragedia*. Buenos Aires. Andrómeda.
- Parret, H.** (1995): *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires. Edicial.
- Peirce, CH. S.** (1987): *Obra Lógico-Semiótica*, Madrid, Taurus.

Xalabarder, C. (1997): *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona. Ediciones B.

NOTAS

¹ “Un índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de que es realmente afectado por ese Objeto.” (Peirce, 1987, parágrafo 2.248). “Un golpe en la puerta es un índice. Cualquier cosa que concentra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la conjunción entre dos porciones de experiencia.” (Peirce, 1987, parágrafo 2.285). Recordemos que el índice llama la atención compulsivamente.

² Recuperamos aquí los conceptos de la Semiótica de las Pasiones en cuanto a la Pasionalidad (Fabbri, 2000: 59-62) la Producción de sentidos y afectos (Calabrese,) y el Ver y el Escuchar (Parret, 1995: 83-95).

³ Todo discurso es simbólico en el sentido en que se elabora mediante marcos y patrones de referencia, reglas, tradiciones y gestos de ruptura. En definitiva, los materiales culturales con que cuentan los actores sociales en su trabajo de producción de sentido. La música para cine es doblemente convencional, porque funciona a partir de gramáticas fuertemente estabilizadas en producción y en reconocimiento. Por supuesto, no hacemos mención a toda la música, sino a la más habitual en el cine comercial de décadas anteriores (del veinte a los setenta, aproximadamente).

⁴ Aún las de Rejtman pueden entenderse como correspondientes a un nuevo canon realista.

⁵ Conferencia pronunciada en el Festival Vivamérica, Casa de las Américas de Madrid, octubre de 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=nAC-k8PThzk>

LA MISCELANEA NARRATIVA DE HUGO WENCESLAO AMABLE

Gabriela Roman

gabyrom84@hotmail.com

Jorge Otero

jorgeotero1979@hotmail.com

Proyecto de investigación: La memoria literaria de la provincia de Misiones

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Dossier genético, paratexto, tapuscritos, archivo, relato, microrrelato

Resumen

Este trabajo hace una lectura del *dossier* genético de Hugo Wenceslao Amable con el objeto de explicitar la metodología del trabajo de investigación que realizamos, con particular énfasis en su producción narrativa, sin perder cuidado de las líneas de fuga que observamos con lo periodístico y lo lingüístico. Para ello, la mirada en el texto, el paratexto tapuscrito y las publicaciones en diarios, revistas y libros fueron y son los pilares de nuestra indagación. En la narrativa del autor reconocemos diversas implicancias en el aspecto genérico, que nos permiten analizar los operadores de sentido, los cruces de tipos textuales y el empleo del relato breve, o también llamado microrrelato.

* * *

Lineamiento metodológico genético

La lectura de la obra de Hugo Wenceslao Amable (1925-2000) se inicia a mediados del 2006; al año siguiente se efectúa un trabajo de recopilación, catalogación y digitalización de doce carpetas -con materiales tapuscritos- que fueron proporcionadas por la esposa del escritor.

El corpus genético de Amable al que accedió el proyecto presentaba la siguiente organización: una caja donde constaban una serie de carpetas (cartulina oficio tipo *qual es*) con diferentes títulos de obras publicadas por el autor. Excepto una que tenía un nombre distinto en la tapa y en cuyo interior se encontraban tapuscritos correspondientes a otra obra. Las cubiertas de las carpetas consignaban los siguientes títulos: *Paisaje de Luz. Tierra de ensueño y Diez cuentista de la Mesopotamia; Mariposa obsidiana y Colección de Cuentos el territorio; el Lenguaje de Perón; La técnica de Andrés Gide a través de los monedero falsos; Figuras del habla misionera; Rondó sobre Ruedas y la Saga Renomé, Los gentilicios de la mesopotamia, La inseguridad vivir y veinte cuentos sutiles*. En este sentido, podríamos asignar a esta configuración el rótulo de primer estado de archivo¹.

En la primera aproximación se procedió a constatar el contenido de cada una de las carpetas, en consecuencia, se optó por construir una clasificación provisoria respecto al material hallado. No obstante, se cuidó no alterar el orden que exhibía cada una de las ellas a fin de respetar la voluntad autoral.

En un primer momento y en líneas generales cada carpeta contenía versiones tapuscritas de dos tipos:

1-Textos tapuscritos de obras.

2-Correspondencia y documentación que obedecía a la gestión y distribución de la publicación editorial.

En consecuencia se agrupó a parte el material epistolar en distintos sobres, y se consignó el título de las obras a las pertenecía a fin de poder reconocer su organización anterior. El paso posterior consistió en idear un *modus operandi* para la revisión detallada del corpus.

La obra de Amable consta de dos esferas disciplinares: la narrativa y la dialectología. Teniendo en cuenta esto y el corpus que contiene textos de ambas áreas, se procedió a dividir la tarea examinadora en dos partes: un investigador a cargo de lo literario y otro de lo lingüístico. Pese a la distribución referida, el acuerdo estuvo en respetar el orden configurado del primer estado de archivo, con la sola excepción de conservar por separado lo epistolar.

La construcción de un archivo diverso

Este autor construye sus itinerarios de trabajo a partir de roles múltiples en el campo cultural. De este modo operó desde sus diversas actividades en una dinámica particular entre la universidad, la educación secundaria y terciaria en consonancia con su proyecto artístico, investigativo y periodístico-radial, rasgo que se observa en sus textos y que nos permite recorrer amplias aristas de reflexión. Por ejemplo, la consignación del género en el paratexto -en una primera instancia- nos permitió clasificar los tapuscritos literarios.

Desde las lecturas del hipertexto observamos que en la mayoría de sus textos conviven lo literario, lo lingüístico, lo político y lo etnográfico en modo conjunto, en una relación de participación sin pertenencia genérica exclusiva. Esto se lee en la siguiente ficción: “*La ciudad recibió su nombre del cacique epónimo*”. (Amable, 1985, 93).

Como consecuencia de este fenómeno interdiscursivo, optamos por la noción de “operadores de sentidos” para trabajar la problemática de los géneros en la obra del escritor. Esta nominación se inscribe en los textos a partir del reconocimiento de una contaminación en las clasificaciones y tipologías, donde se fusionan distintos discursos. En Amable surgen inconfundiblemente, y nos permiten reconocer signos que la norma pura del género margina, “...*al determinar líneas posibles de lectura en un mapa genérico de escritura...*” (Calabrese, 2000: 73.)

Es posible enumerar algunos operadores que se expanden en la literatura del autor: enigma, humor, evocación, fundación y fantástico; todos se mezclan,

crean mesetas y hacen bulbo con los discursos sociales e institucionales de la red semiótica del mundo.

Por este motivo, vamos a encontrar, por ejemplo, un cuento en el cual un detective que, siguiendo un misterio, narra los orígenes de un pueblo y además, incorpora en la trama notas de humor y perfiles que lindan con lo fantástico.

La narrativa amabiliana

En el relato de Amable reconocemos mundos ficcionales que dotan de entidad e identidad al territorio de Misiones. El horizonte de interdiscursividades nos permite vislumbrar una narrativa que recorre diversos estadios.

El compromiso con el espacio de enunciación llevan al autor a producir un discurso fundacional donde emergen las estructuras de la modernidad sólida, los mandatos que provienen de los factores que regulaban la conformación del Estado-Nación.

a)- Relatos Ruvichenses

Leemos un conjunto de cuentos donde se narra la fundación y vida de una comunidad de ficción con el nombre de Ruvichá, un pueblo imaginario marcado por el ideal de progreso. Este referente utópico, por instantes, es tratado con humor e ironía y, en otros, como disparador de una pregunta que conduce a la siguiente problemática, **la identidad de los pueblos americanos**. “...*Los dos teníamos un pasado que olvidar y un futuro por construir.*” (Amable, 1973, 33).

Ruvichá conlleva los ingredientes lingüísticos, étnicos, políticos, sociales y fundacionales de Latinoamérica, porque en sus relatos se los refiere del siguiente modo: una nueva oportunidad, *un empezar de nuevo*, contar un espacio utópico no narrado por los cronistas modernos, poblado de habitantes que vienen de todas partes del continente y del resto del mundo.

Tales consideraciones nos permiten construir una serie que se inicia con su primera novela corta “*Destino*” (1973), y se proyecta hasta su anteúltimo libro de cuentos “*Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*” (1992).

El gentilicio responde a una inquietud elucubrada en los textos de HWA, especialmente, en su trabajo *Los gentilicios de la Mesopotamia (Misiones, Corrientes y Entre Ríos)*. Adoptamos, en consecuencia, el adjetivo **ruvichense** para reforzar el pacto de ficción de esta serie de narraciones y porque a la par aporta identidad y unidad a la investigación.

b) De lo sólido hacia líquido

La brevedad, la condensación y la conversión híbrida de costumbrismo a fantástico, pasaje de lo local a lo global, da cuenta de los efectos de la posmodernidad que comienzan a invadir el relato de Amable, lo cual provoca una tendencia hacia el microrrelato.

Desde una mirada al *dossier* genético de HWA y a sus obras publicadas, los textos de mayor brevedad reciben el nombre de cuentos, aunque en los más breves vemos que podrían formar parte de un nuevo género narrativo: microrrelato. Hugo Amable compone textos que no superan las dos páginas de extensión tanto en sus tapuscritos como en las publicaciones. Estos presentan al nivel del contenido una alta carga ficcional, la presencia de diversos discursos, y la presencia de un lector activo.

Nuevas Metas

En la última fase de nuestra investigación nos aproximamos a hipótesis que sustentan la planificación de las tesinas:

a-Leer Ruvichá como un mundo ficcional, una sinécdoque que problematiza los componentes fundacionales de los pueblos latinoamericanos, teniendo en cuenta la clave utópica y los elementos del discurso de la crónica, tanto a nivel de su archivo tapuscrito como en sus publicaciones. Asimismo, se pretende poner en diálogo a este mundo ficcional con otros.

b- La narrativa de Amable atravesó distintas etapas., en cada una de ellas encontramos una variabilidad en la extensión de sus relatos, la brevedad aparece en algunos de sus primeros cuentos pero se agudiza puntualmente en los últimos,

los cuales presentan ciertas marcas destacables: una importante carga ficcional, intertextualidad, la recurrencia a fenómenos metadiscursivos y el empleo de temas que atraviesan los tiempos de la posmodernidad. De esta manera, creemos que en sus últimos relatos hay una tendencia al microrrelato.

Conclusión

En un autor con una obra tan diversa y prolífica, cada vez que nos proponemos una línea de lectura construimos una variante más del archivo genético. Hasta la actualidad logramos realizar distintas instancias de lectura de su obra a través de informes, ponencias, trabajos para seminarios, artículos para revistas² y avances en los proyectos de tesina, que nos permitieron revisar varias instancias de diálogo con su producción tapuscrita y publicada.

Si nos detenemos en su narrativa, podemos reconocer los distintos momentos de un proceso que parte de relatos convencionales, por momentos de tintes costumbristas, para llegar al final de su obra hacia una aproximación al discurso de la posmodernidad. Rasgos que dan cuenta de las distintas instancias materiales y simbólicas que condicionaron su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- AMABLE, H: Dossier genético catalogado, digitalizado y sistematizado.
- AMABLE, H (1973): *Destinos*. Santa Fe, Colmegna.
- AMABLE, H (1978): *Mariposa Obsidiana*. Santa Fe, Castaneda.
- AMABLE, H (1985): *Paisaje de luz. Tierra de ensueño, cuentos*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- AMABLE, H (1991): *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*. Posadas, Misiones.
- Balandier, G. (1990): "El movimiento" *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Blecua, R (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.

Bhabha, Homi (2002): “Introducción” en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.

Bajtín, Mijail (1985): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.

Calabrese, Elisa: “Los gestos del relato: el enigma, la observación, la evoción” en *AAVV: Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, pags. 73-93.

Deleuze-Guattari (2000): “Introducción” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, *La ley del género*. Artículo de Jorge Panesi. S / D

García Saraví, M (1999): “Lo que soportan los soportes” en *Proyecto de Investigación “Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución”*. 2º Etapa. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14

Lotman, I. (1996): *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.

Pavel, T. (1991): *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.

NOTAS

¹ Denominamos *primer estado de archivo* al orden que presentaba el corpus en el primer contacto de los investigadores con estos.

² Cabe mencionar que nuestro estudio de la obra de HWA nos permitió encabezar una revista de arte ciencia cuyo nombre es *Le*, denominación propuesta en los postulados lingüísticos del autor.

EFFECTO DEL GÉNERO NARRATIVO EN LA INTERPRETACIÓN ARGUMENTATIVA Y DIALÓGICA DE IMÁGENES GRÁFICAS

IDENTITARIAS

Marcela Lonchuk

marlonchuk@gmail.com

Alberto Rosa

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares (UBACyT U010)

Director: Alfredo Rubione

CBC – UBA

Palabras clave

Imagen gráfica, interpretación, argumentación, dialogismo, semiótica y psicología de la interpretación

Resumen

Este trabajo estudia la incidencia del efecto narrativo en los significados que los humanos atribuyen a imágenes gráficas, presentadas en secuencias narrativas de distinto género, durante el proceso de interpretación de las mismas.

Los sujetos interpretan imágenes gráficas mediante procesos semióticos de carácter argumentativo y dialógico, los cuales les permiten construir no sólo objetos o eventos representados por imágenes, sino auténticos escenarios en los que se representan a sí mismos, experimentan sentimientos y emociones, producen evaluaciones morales y afectivas y hasta se sienten convocados a decidir de qué modo actuar.

Los discursos que producen los intérpretes de imágenes gráficas, son actualizaciones individuales de argumentos, parte de tramas argumentativas

(*topoi*) con los que cada comunidad se explica a sí misma. Y son discursos dialógicos, porque diversas voces sociales organizan en los enunciados de los intérpretes auténticos debates entre argumentos provenientes de diversas perspectivas ideológicas.

Presentamos un estudio empírico acerca de cómo se produce ese proceso semiótico de interpretación. Las tareas han sido diseñadas con el objetivo de mostrar cómo inciden en la interpretación de unos carteles, (diseñados para suscitar la reflexión de los argentinos respecto de su identidad nacional), no sólo las características de su composición, sino su disposición en secuencias de diferentes géneros narrativos.

Los resultados del estudio podrían ser relevantes para quienes trabajan en el ámbito de la comunicación gráfica, puesto que los mensajes que diseñan no aparecen solos, sino acompañadas de una multitud de otros mensajes que inciden en los significados que los intérpretes les atribuyen.

* * *

Presentaremos a continuación un trabajo empírico, cuyo objetivo es estudiar si la inclusión de una imagen en una secuencia de presentación puede llegar a afectar a la significación que los sujetos atribuyen a imágenes y, si éste es el caso, si ello puede atribuirse a un efecto narrativo de la ordenación presentada. De ser así, ello sería particularmente importante a la hora de diseñar la presentación de un mensaje de cualquier índole (publicitario, político, instructivo) en medio de una multitud de otras imágenes presentes en medios gráficos, en entornos hipertextuales o en la vía pública, pues su significado podría verse afectado a causa del efecto narrativo de la lectura secuencial de imágenes.

Pero vayamos por partes. Responder a nuestro objetivo requiere de algunas consideraciones. ¿Qué entendemos por imagen gráfica? ¿Cómo es el proceso por

medio del cual interpretamos imágenes gráficas? ¿Qué representan las imágenes gráficas?

¿Qué entendemos por imágenes gráficas?

Las imágenes gráficas son representaciones visibles y bidimensionales de objetos, diseñadas con una intención comunicativa. Son construcciones analógicas respecto de los argumentos abstractos de objetos simbólicos, que suelen pensarse como reproducciones analógicas de cualidades sensibles de los objetos que representan. Las imágenes mismas son objetos que representan (que están por o en lugar de) otros objetos (Joly, 2003; Lonchuk y Rosa, 2010). Son signos capaces de (re)presentar e incluso crear objetos. Pueden caracterizarse como construcciones semióticas, simbólicas y dinámicas, pues son el resultado de procesos orientados a la interpretación de signos, que se atienen a convenciones y que son susceptibles de modificarse, cuando lo hacen también las configuraciones sociales, culturales e históricas que afectan a la constitución del objeto. Si hacemos el esfuerzo de recordar algunos dibujos de esos que representan a la Tierra en la época de los viajes de Cristóbal Colón, no nos será difícil advertir que coexistían dos representaciones del objeto Tierra, una que la imaginaba como un plano al cabo del cual las aguas se precipitaban hacia el vacío junto con los barcos que navegaban por ellas, y otra, que es un mapa que presenta formas bastante parecidas a las que pueden observarse en los planisferios actuales, parecido que constituye todo un mérito si tomamos en consideración que se trata de mapas inspirados en diseños de Ptolomeo que datan del siglo II. Este ejemplo pone en evidencia varias cosas: que las imágenes no reproducen objetos, sino que los construyen por medio de argumentos según las convenciones sociales, históricas o culturales de la época a la que pertenecen, pues el objeto Tierra de nuestro ejemplo aparece bajo dos formatos diferentes, el imaginado y comunicado por las narraciones de las clases populares y el de los argumentos diseñados por la ciencia. Y además, ese objeto con dos representaciones posibles en la época de Colón ha cambiado con el paso de los siglos, pues difiere respecto del

representado en los mapas y en las imágenes satelitales de la Tierra de las que disponemos hoy en día.

¿Cómo se interpretan imágenes gráficas?

Entendemos que se atribuye significados a las imágenes gráficas por medio de la actualización contextualizada de argumentos (Eemeren, 2002 y 2003; Fahnestock y Secor, 1982; Peirce, 1933-1948; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989; Toulmin, 1958). Cuando a partir de una imagen gráfica se evocan objetos denotados y analógicos, operan reglas de primer nivel (Eco y Sebeok, 1989; Eco, 1992), y la cantidad de argumentos que se actualiza para reconocerlos es mínima. En tanto que cuando se crean objetos connotados, operan reglas de segundo y tercer nivel y se actualiza una cantidad considerable y cualitativamente más compleja de argumentos, pues esos objetos, además de ser reconocidos en su aspecto denotativo, deben ser interpretados y valorados. En consecuencia, cuantos más niveles de reglas se apliquen, y cuantas más reglas se utilicen para producir interpretaciones, la interpretación resultante tendrá una mayor densidad semiótica. Esas reglas van creciendo en complejidad desde las de primer nivel, que traducen emparejamientos convencionales entre los rasgos de la imagen gráfica y los conocimientos que tiene el intérprete; las de segundo nivel, que se presentan como un conjunto equiprobable de reglas, entre las que hay que elegir una, que es la que el intérprete en ese momento considera como la más adecuada para interpretar la imagen gráfica; hasta las de tercer nivel, que son reglas que deben ser inventadas, pues aluden a emparejamientos novedosos entre la imagen y las competencias culturales del intérprete. Los argumentos que se producen para construir el objeto representado constituyen la explicación verbal de la regla que se está aplicando. Esos argumentos provienen de un debate subjetivo, en el que el yo se desplaza entre diferentes puntos de vista, dialogando con voces sociales, con las que comparte o no determinadas valoraciones socio-histórico-culturales (Bajtín, 1981 y 1986; Salgado y Gonçalves, 2007; Wertsch, 1991; Voloshinov, 1997; Lonchuk y Rosa, 2010 y 2011).

Los argumentos que definen, describen y valoran los objetos representados por la imagen pueden agruparse en *topoi* (Anscombe y Ducrot, 1983; García Negroni y Tordesillas, 2000), que son conjuntos de enunciados argumentativos, integrados en un cierto número de discursos capaces de representar una situación. Estos argumentos incluyen valoraciones y perspectivas sobre los objetos, de modo que muestran la orientación, el posicionamiento social, moral y emocional que el sujeto toma al atribuir significación. Además, las imágenes pueden tener la capacidad de interpelar a quien las observa (Austin, 1962; Bourdieu, 1991). Cuando tal cosa sucede, los intérpretes se constituyen a sí mismos, a través de sus argumentos, como objetos representados, haciéndose presentes en los escenarios evocados. De esta manera las imágenes son capaces de provocarles emociones y de hacerlos sentirse compelidos a actuar de determinada manera desde diversos posicionamientos (Davies y Harré, 1999) ideológicos.

Narración

Una imagen gráfica aislada puede representar un evento narrativo. Pero, también se da el caso de que las composiciones gráficas rara vez aparecen aisladas. Con frecuencia vienen juntas, apareciendo unas como contexto de otras, o incluso conformando secuencias, como es el caso de un comic. En todos los casos, los intérpretes ponen de manifiesto su competencia para leer imágenes como formando parte de un sintagma, que refiere acciones que despliegan una narración (Pimentel, 1998; Ricoeur, 1989).

Objetivo

Nuestro interés aquí es estudiar si la presentación de imágenes en secuencias es capaz de afectar el modo en el que el intérprete se ve interpelado por cada presentación, incluso cuando no toma conciencia de que la secuencia que se le presenta pudiera llegar a constituir una trama narrativa.

Método

Las imágenes gráficas que hemos estudiado son carteles de diseño con una clara función social de provocar reflexión y toma de conciencia. Producidos después de la crisis económica que afectó a Argentina en 2001, proceden de una exposición titulada “Dios es argentino”¹, que tuvo lugar en Barcelona en el año 2004, y están referidos a la responsabilidad de los argentinos respecto de la situación que llevó al país a la crisis de 2001.

Material

Se han seleccionado seis carteles, clasificables como pertenecientes a uno de tres géneros discursivos atendiendo a su intención (fuerza) ilocucionaria (Austin, 1962), de manera que haya dos carteles para cada uno de estos géneros: (a) “celebración sentimental de la Nación” (mate y fútbol como elementos característico de la identidad nacional); (b) “tragedia nacional” (hundimiento de las instituciones, “fósforos Fragata”, y pérdida económica, “vaca *sold out*”); y (c) “interpelación a la acción personal” (llamamiento a la acción comunitaria (“Cristo-Eva-piquetero”), y “emigración como salida individual” (“ticket de maleta Argentina-España”).

Procedimiento

La presentación se realizó en cuatro secuencias diferentes (ver Tabla 1), de manera que pudiera estudiarse tanto si el orden secuencial en que cada uno de estos tipos de carteles afecta a la forma en que es interpretado, o bien si hay algún efecto que pueda ser atribuido a su inclusión en diferentes secuencias que constituyan discursos icónicos narrativos de géneros distintos, susceptibles de interpelar afectiva y moralmente de forma diferenciada a los participantes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4
Orden de presentación	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico
Primero	<i>mate</i>	fósforos	<u>Cristo-Eva</u>	<u>Cristo-Eva</u>
Segundo	<i>fútbol</i>	vaca	<u>ticket</u>	<u>ticket</u>

Tercero	fósforos	<u>Cristo-Eva</u>	fósforos	<i>mate</i>
Cuarto	vaca	<u>ticket</u>	vaca	<i>fútbol</i>
Quinto	<u>Cristo-Eva</u>	<i>mate</i>	<i>mate</i>	fósforos
Sexto	<u>ticket</u>	<i>fútbol</i>	<i>fútbol</i>	vaca
N =	5	5	5	5

Tabla 1. Secuencias de presentación de los carteles.

Participantes

Participaron veinte estudiantes de 18-19 años de edad del ciclo inicial de las carreras del área de humanidades de la Universidad de Buenos Aires, de clase media y habitantes de la zona sur del conurbano bonaerense. Fueron distribuidos aleatoriamente en cuatro grupos de cinco individuos para cada una de las cuatro secuencias de presentación de los carteles.

La interpretación se produjo en entrevistas individuales en las que se presentaron uno a uno los seis carteles con la siguiente consigna: “¿Qué significa este cartel?”, “¿por qué?” Las entrevistas se grabaron en audio y luego se procedió a su transcripción y codificación.

Diseño

Esta forma de presentación permite realizar un diseño de cuadrado latino, el cual permite dilucidar, mediante la realización de varios análisis de varianza, si las posibles diferencias que pudieran observarse en la interpretación que los participantes hacen de los diversos carteles es consecuencia de su posición ordinal dentro de cualquier secuencia, o bien se debe a su inclusión dentro de una secuencia argumental diferente. La variable dependiente en todos los casos es cada una de las categorías analíticas consideradas para estudiar las interpretaciones producidas por los sujetos.

Resultados

Los resultados mostraron que el orden secuencial de presentación de los carteles no ejercía influencias significativas sobre su interpretación, pero sí la inclusión en secuencias con géneros narrativos diferentes.

Las diferencias significativas observadas se concentran en tres de las categorías consideradas a la hora de analizar las interpretaciones: a) objetos evocados, b) tipo de identificación, y c) valoración personal o efecto perlocutivo observado. Veamos los resultados de manera pormenorizada.

Objetos evocados. La interpretación de las imágenes lleva a evocar objetos. Aquí se optó por considerarlos en dos grandes categorías: *objetos nacionales*, cuando inequívocamente son símbolos de la nación política, y *objetos culturales*, cuando se refieren a objetos de carácter cotidiano y étnicamente distintivos.

Actuaciones de identificación. Los carteles incluyen elementos susceptibles de provocar identificaciones o contra-identificaciones. Se han considerado tres posibles maneras de posicionarse a este respecto: a) identificación nacional; b) rechazo de la identificación nacional; y c) identificación cultural.

Valoraciones y efecto perlocutivo de los carteles. Los carteles tienen la capacidad de hacer que el intérprete se sienta afectado por el mensaje que el cartel comunica y se posicione personalmente. Dicho de otra manera, lo que aquí vamos a presentar son datos sobre cómo el intérprete se ve impelido a tomar una actitud respecto de lo que el cartel sugiere: la nación a la que pertenece. Se han codificado cuatro tipos de efectos perlocutivos: a) celebración, b) tragedia, c) interpelación aceptada, y d) interpelación rechazada.

Para estudiar el posible efecto narrativo sobre la evocación de objetos y sobre la producción de actuaciones de identificación, de valoraciones y de efectos perlocutivos, se han comparado los resultados obtenidos por los cuatro grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 1. La tabla 2 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

		Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
		Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	

Tipo de objeto	Objeto Nacional	4.20	4.80	5.60	4.20	4.70
	Objeto Cultural	3.60	2.60	4.20	2.80	3.30
Tipo de identificación	Aceptación Id. Nacional	4.00	3.80	5.00	4.00	4.20
	Rechazo de Id. Nacional	0	1.00	0.20	0.20	0.35
	Identificación Cultural	2.80	2.60	3.80	2.40	2.90
Tipo de Valoración y efecto perlocutivo	Celebración	1.20	1.40	2.00	0.80	1.35
	Tragedia	1.80	2.00	1.80	1.60	1.80
	Interpelación aceptada	2.00	2.00	1.80	2.20	2.00
	Interpelación rechazada	0.00	0.40	0.40	0.20	0.25
N=		5	5	5	5	20

Tabla 2. Medias de tipos de objetos evocados, de actuaciones de identificación y de valoraciones y efectos perlocutivos provocados en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor por cada una de las categorías analíticas arrojó los siguientes resultados:

1) Hay diferencias intergrupo significativas para los objetos nacionales, que tienden a evocarse claramente más en el caso del orden de presentación satírico 2 ($F(3)= 4,632$; $p<.016$), cosa que también parece suceder en cierto grado con los objetos culturales, aunque no de forma tan clara ($F(3)= 2,733$; $p<.078$).

2) Hay diferencias intergrupo significativas en la ausencia del efecto de rechazo de la identificación nacional en el orden romántico ($F(3)= 4,370$; $p<.020$). Las diferencias no llegan a ser significativas en el caso de la identificación cultural, si bien la probabilidad obtenida permite interpretar que puede haber una tendencia a la significación en el orden satírico 2 ($F(3)= 2,578$; $p<.090$). Y no aparecen diferencias significativas para la identificación nacional.

3) Hay diferencias intergrupo próximas a la significación sólo para el caso del efecto de celebración ($F(3) = 2,941$; $p < .065$), que aparece con una cuantía intermedia en las series romántica y satírica, mientras se hace muy alto en el género satírico 2, y muy infrecuente en la secuencia trágica. No hay diferencias significativas para el resto de los efectos perlocutivos.

Conclusiones

Los sujetos que interpretan las cuatro series de carteles en ninguno de los casos construyen narraciones, pero sí hay diferencias en la significación que atribuyen a los carteles como consecuencia del efecto narrativo de las secuencias en las que están incluidos.

En la secuencia romántica, ninguno de los sujetos manifiesta rechazo a la identificación nacional, cosa que sí ocurre en las otras tres secuencias. Tal vez porque es una secuencia en la que los valores de la nacionalidad no se perciben en riesgo. Reúne en sí la celebración de la nación y si hay acontecimientos de tragedia institucional y económica de la nación, propone dos salidas: una, épico-romántica-comunitaria, quedarse y luchar, y otra, personal e individual, la emigración, tal como se evidencia en el enunciado del sujeto 4:

Argentino y luchador como que esta imagen siempre nos
hace seguir nos hace seguir luchando por eso argentino y
luchador como que en la historia argentina siempre hay
crisis y la vamos pasando la vamos pasando algunos se
van del país otros quedamos los que quedamos seguimos
y seguimos no sé (Secuencia 1, Cristo-Eva-piquetero, IG
5).

En la secuencia satírica 2, se evocan más objetos nacionales y culturales, se producen más actuaciones de identificación cultural y más efectos de celebración de los objetos evocados que en el resto de las secuencias. Todos esos elementos pueden hallarse en las reflexiones del sujeto 7:

Y Dios es argentino y Dios puesto con un 10 en el medio
es Maradona y es el sinónimo que se ha ganado a lo largo de
todos estos años el 10 es Dios y ehhhh y bueno yo creo
que es un escape esto me hace acordar al gol que metió con

las manos a los ingleses lo hizo con la mano yyy nadie le dijo nada si bien hay otras cosas en las que pensar tenemos problemas serios en los que pensar yo creo que es algo que podemos decir bueno está bien tenemos algo para mostrar yo creo que funciona para cada persona como ese mimo ese cariño como diciendo bueno Dios es argentino podrá pasar lo que quiera el petróleo la bolsa la soja pero Dios es argentino yo creo que es eso (Secuencia 3, fútbol, IG 6).

Se trataría de un repaso de la memoria de los objetos que funcionan como signos de la nación política y de la cultura en un intento por salvar de la disolución a los símbolos nacionales, más aún cuando, a diferencia de la serie satírica 1, en la que los nacionales son presentados como las víctimas de las malas decisiones de vaya a saber quiénes que han hundido a la nación, en la serie satírica 2 los nacionales deben reconocerse como artífices de su propia tragedia nacional.

Y finalmente, la aparición en la secuencia trágica del efecto de celebración, tal como puede apreciarse en el discurso del sujeto 1:

Yo creo que hoy en día hay un par de fósforos que no están usados porque veo una Argentina que repunta no sé si repuntó pero si que está repuntando por ahí no es mi caso porque te puedo decir que hasta mi papá está desocupado pero en general yo veo una Argentina más pacífica yyy la veo mejor (Secuencia 4, fósforos, IG 5),

que aparece en menor medida que en las otras secuencias, (en las que en general se presenta vinculado a los carteles del género de celebración de la nación), y vinculado a carteles trágicos, como el cartel en el que aparece la cajita de fósforos de la marca “Fragata” con todos los fósforos quemados.

Los estudios que hemos efectuado ponen de manifiesto que a un misma imagen, incluida en distintas secuencia narrativas, los intérpretes le atribuyen distintos significados. Y que lo hacen sin siquiera proponérselo y sin advertir que están ante una secuencia narrativa, sino debido al efecto narrativo que resulta del solo hecho de observar esa imagen en una secuencia de presentación.

Pensemos entonces en la aplicación de estudios de este tipo en el ámbito de la comunicación gráfica. Se diseñan publicidades gráficas para resaltar los valores positivos de un producto, campañas políticas para enfatizar los valores morales de un agente de la política, dispositivos gráficos para instruir o informar, pero algo falla. El producto aparece desmerecido, la figura del político suscita afectividad negativa, las instrucciones no son claras, la información se entiende mal. ¿Qué ha sucedido? Tal vez la culpa la tengan las diferentes competencias sociales, históricas y culturales o los avatares contextuales del momento en que se está interpretando el mensaje. En ocasiones esa explicación es válida, pero en otras, no lo es. ¿Qué ha sucedido para que se produzcan esas significaciones inesperadas? Pues parecería ser que esas imágenes gráficas, que habían sido diseñadas con una clara intención comunicativa, aparecen junto a una multitud de otras imágenes en la vía pública, en medios gráficos o en entornos hipertextuales, y el intérprete, que recorre con su mirada los carteles en las calles y las imágenes gráficas en las páginas, les ha atribuido significados que resultan de un efecto narrativo del que la mayor parte de las veces ni siquiera tiene noticia.

BIBLIOGRAFÍA

Anscombre, J.-C. y Ducrot, O. (1983): *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles, Mardaga.

Austin, J. (1962): *How to do things with words*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Bajtín, M. (1981): *The Dialogical Imagination. Four Essays*. Austin University of Texas Press.

Bajtín, M. (1986): *Los problemas de la poética de Dostievsky*. México, Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1929).

Bourdieu, P. (1991): *Language and symbolic power*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Davies, B. & Harré, R. (1999): "Positioning and Personhood" en

Positioning Theory. Oxford, Blackswell.

Eco, U. (1992): *Los Límites de la Interpretación*. Barcelona, Lumen.

Eco, U. y Sebeok, T. (1989): *El signo de los tres*. (Dupin, Holmes y Peirce). Madrid, Lumen.

Eemeren, F. van (2002): *Argumentation: an Overview of Theoretical Approaches and research Themes*. University of Amsterdam.

Eemeren, F. van (2003): "The development of the pragma-dialectical approach to argumentation" en *Argumentation* 17 (4): 387-403.

Fahnestock, J. y Secor, M. (1982): *A rhetoric of argument*. New York, Random House.

García Negroni, M. M. y Tordesillas, M. (2000): "Introducción" en *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad. Lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria*, 2, 14.

Joly, M. (2003): *La imagen fija*. Buenos Aires, la marca.

Lonchuk, M. y Rosa, A. (2010). *Procesos argumentativos en la interpretación de imágenes gráficas con contenidos identitarios nacionales*, (tesis de doctorado), Departamento de Psicología Básica, Universidad Autónoma de Madrid. http://digitool-uam.greendata.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=28869&custom_att_2=simple_viewer

Lonchuk, M y Rosa, A. (2011). "Voices of graphic images" en *Dialogicality in focus: Challenges to theory, Method and Application*. New York, Nova Science Publishers.

Peirce, C. S. (1933-1948): *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press.

Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos.

Pimentel, L. A. (1998): *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1989): *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI.

Salgado, J. y Gonçalves, M. (2007): “The Dialogical Self: Social, Personal, and (Un)Conscious” en *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*. New York, Cambridge University Press.

Toulmin, S. (1958): *The uses of argument*. Cambridge, Cambridge University Press.

Voloshinov, V. (1997): “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” en *Hacia una filosofía del acto ético. de los borradores y otros escritos*. Barcelona, Anthropos: 106-137.

Wertsch, J. (1991): *Voices of the Mind*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

NOTAS

¹ La exposición titulada “Dios es Argentino” fue organizada por Eric Olivares (Istituto Europeo di Design. Barcelona. España. www.iedbarcelona.es), en Julio de 2004 en Barcelona. Los curadores fueron Elenio Pico y Luciana Leveratto.
<http://www.moluanda.net/diosesargentino/>

DAR DE NUEVO: LA ESTRATEGIA DISCURSIVA DE AGUSTÍN P. JUSTO TRAS EL FRACASO DE LA REVOLUCIÓN DE SEPTIEMBRE

Mgter. Edgardo P. Rozas

e_rozas@hotmail.com

Proyecto de investigación: Borramiento del sujeto y autonomización de lo discursivo. Abordaje crítico

Directora: Dra. Teresa Mozejko

FFyH - UNC

Palabras clave

Agustín P. Justo, década del 30, estrategia discursiva, discurso político, agente social, enunciador

Resumen

Las presidencias de Uriburu y Justo ocuparon la mayor parte de la denominada Década Infame en Argentina e imprimieron en ella los signos distintivos de su vida política. Siendo en gran medida expresión de fuerzas políticas y sociales similares, ambos protagonistas implementaron, sin embargo, estrategias políticas y discursivas diferentes.

La historiografía entendió frecuentemente esta diferencia como resultado de las habilidades políticas de Justo, ausentes en la persona de Uriburu, explicando así también el hecho de que mientras este último pudo permanecer apenas dieciséis meses en el gobierno, su sucesor logró completar un periodo presidencial de seis años.

El presente trabajo expone un análisis comparativo de las estrategias discursivas implementadas por cada uno de estos presidentes, incorporando en su hipótesis, como factor explicativo, las condiciones sociales de producción en las cuales estas estrategias fueron producidas. La hipótesis central que atraviesa el

abordaje considera las intervenciones discursivas como operaciones estratégicas, producidas por un agente socialmente situado en función de los recursos que controla y que gestiona estos mismos recursos con la intención de mantener o mejorar su posición relativa en una trama de relaciones de competencia.

* * *

En Septiembre de 1930, el general Uriburu desplazó del poder ejecutivo a Hipólito Yrigoyen e interrumpió, por primera vez, el proceso de democratización que la Argentina había iniciado dos décadas atrás, con la promulgación de la ley Sáenz Peña. Contó en ese momento con el apoyo más o menos explícito, según el caso, de las fuerzas conservadoras, el socialismo independiente, sectores del antipersonalismo, agrupaciones nacionalistas y, en actitud permisiva, de las Fuerzas Armadas. Desde la presidencia, intentó implementar una reforma constitucional y de la ley electoral de corte corporativista, inspirado en el modelo que por entonces bosquejaba la Italia de Mussolini.

El intento fue rápidamente frustrado con la derrota electoral del oficialismo en la provincia de Buenos Aires, en Abril de 1931, frente a la Unión Cívica Radical. La recomposición del radicalismo y la amenaza de su retorno al poder deterioraron la imagen de Uriburu frente a los sectores que habían apoyado su intervención. Éstos comenzaron a ver en la figura de Justo la alternativa más eficaz para salir de la Revolución, sin ceder el gobierno al partido de Yrigoyen. Forzado por las circunstancias, Uriburu convocó a elecciones presidenciales para el mes de Noviembre y, semanas después, vetó la fórmula presentada por el radicalismo, que decidió la abstención. Agustín P. Justo, que había logrado ponerse a la cabeza de una coalición que integraban los partidos conservadores, el socialismo independiente y sectores del antipersonalismo, triunfó en la contienda

por escaso margen, frente a la Alianza constituida por los partidos Socialista y Demócrata Progresista, y asumió la presidencia en Febrero de 1932.

Uriburu y Justo presentaron proyectos de gobierno diferentes, claro está, en situaciones diferentes. No es un detalle menor, sin embargo, que su base social de apoyo fuera prácticamente la misma. Tal vez por esta razón, nos interesa en este caso detenernos en las estrategias discursivas que cada uno implementó, a los fines de legitimar su presencia en el poder ejecutivo y lograr la aceptación de su proyecto.

En la comparación de ambos, la historiografía frecuentemente destacó la habilidad política de Justo para sostener una compleja y heterogénea alianza en el poder, excluyendo al partido mayoritario; en contraste con el desconocimiento del mundo político de Uriburu, expresado tanto en sus proyectos como en su actuación. Intentamos aquí retomar esta comparación, pero prestando atención a algunos aspectos de las estrategias discursivas desplegadas por cada uno de ellos.¹ Y sosteniendo la hipótesis de que estas estrategias resultan entendibles al considerarlas el producto de un agente socialmente situado, que gestiona recursos socialmente valorados dentro de un espacio de posibles.

Salvo algunas excepciones, como cuando decidió someter su proyecto de reforma a la voluntad del electorado de la provincia de Buenos Aires, Uriburu optó en sus variadas intervenciones por presentarse como un enunciador militar.² Tenía recursos para esto: una laureada carrera profesional que le había permitido ocupar los más altos cargos del Ejército, un importante reconocimiento en los círculos exclusivos de la alta oficialidad. Pero si el control de estos recursos adquirió relevancia fuera del mundo castrense – la necesaria para asumir la presidencia de la nación – fue porque en 1930 buena parte de las fuerzas sociales y políticas comenzaron a ver en las Fuerzas Armadas la institución capaz de solucionar la crisis en la que naufragaba el segundo gobierno de Yrigoyen. Esto confirma la hipótesis de que un recurso funciona como tal – es decir, como capital – en la medida en que es reconocido socialmente (como así también el hecho de

que, cuando la permanencia de las Fuerzas Armadas en el poder ejecutivo comenzó a ser cuestionada, la posición de Uriburu resultara debilitada).

Así, en los comienzos de su gestión, el presidente provisional se presentaba como exponente de (y respaldado por) una institución que sostenía, desde siempre, una “íntima vinculación espiritual” con la ciudadanía argentina:

Pueden los argentinos comprobar con orgullo la íntima vinculación espiritual que ha unido siempre a sus soldados y a sus ciudadanos, a punto tal que en el alma de los primeros resplandece invariablemente como causa generadora de la acción militar una exaltada virtud cívica, y en el espíritu de los segundos una energía, un desinterés y una vocación por el sacrificio que sólo se concibe en quienes han templado su corazón para el heroísmo. (Uriburu, 1933: 65)

El “soldado ciudadano”, como se presentará explícitamente Uriburu en este discurso en Tucumán, excluía de este vínculo espiritual a los partidos políticos. Éstos no representaban los intereses de la nación, como el enunciador, sino mezquinos intereses particulares. La relación de Uriburu con los partidos se deterioró rápidamente, en particular luego de su fracaso en las elecciones de Buenos Aires. Y este deterioro fue acompañado de una afirmación cada vez más intensa del carácter revolucionario de su gobierno, de la fuerza como fuente de legitimidad del cargo que ocupaba, de su identidad militar:

No señores, yo no soy el Presidente Constitucional de la Nación.
Soy el Jefe de una Revolución que está en el Gobierno por el
hecho de haber triunfado y con el asentimiento solemne del
pueblo. (Uriburu, 1933: 87)

Derrotado en la arena electoral, Uriburu propuso una lectura de la realidad política e institucional de la Argentina coherente con su debilitada posición: el personalismo, inscripto en la cultura política de los argentinos, era potenciado por un sistema de representación y electoral que conducía inevitablemente a la demagogia y a la corrupción institucional. Los partidos eran elementos nocivos de un organismo enfermo, que la revolución había intentado sanear, dirá, como un médico a su paciente (Uriburu, 1933: 83). El remedio adecuado no era otro que su

propuesta de reforma constitucional, que promovía la representación corporativa de los intereses de la nación en el parlamento, en desmedro de la representación partidaria, sometida al arbitrio de las mayorías. Entre líneas, la única forma de neutralizar al radicalismo.

Pronto se dio cuenta el Gobierno Provisional que su propuesta no había encontrado el eco esperado, ni siquiera en los sectores del antiyrigoyenismo, que habían apoyado inicialmente su intervención. En las postrimerías de su gestión, Uriburu construirá discursivamente su salida de la presidencia presentándose como un héroe militar desinteresado, con nobles e incomprensibles intenciones, abatido por los “intermediarios de la política”, expertos en manipular el ánimo de las masas. (Uriburu, 1933: 168)

Las posibilidades de que el modelo corporativista encontrara aceptación fuera de las agrupaciones nacionalistas, que constituían el apoyo más ferviente de Uriburu, eran muy escasas. En las Fuerzas Armadas, predominaba entre los oficiales una visión liberal y profesionalista, liderada por el general Justo, interesada en separar nuevamente y rápido el mundo militar de la política. En cuanto a los partidos, y aún sin tener en cuenta al radicalismo, difícilmente hubieran aceptado una reforma que minaba sus propias bases de legitimidad y sustento, como organizaciones involucradas en la competencia por la ocupación del aparato de estado. Por estas razones la figura de Justo cobró protagonismo como relevo presidencial, tanto hacia el interior de las Fuerzas Armadas como en gran parte del arco antiyrigoyenista, cuando la de Uriburu iniciaba su irreversible deterioro.

También Justo contaba con una importante carrera militar y un significativo reconocimiento de sus camaradas. Pero sumaba a este recurso una trayectoria en el mundo de la política, que lo había emparentado con los sectores antipersonalistas del radicalismo, llegando a integrar el gabinete de ministros durante la presidencia de Alvear.

El triunfo de Yrigoyen, en 1928, lo alejó del radicalismo y acercó a las fuerzas conservadoras. Sin embargo, en los días previos al golpe de estado, tomó prudente distancia del grupo liderado por el general Uriburu, cuyo propósito era la reforma del sistema de representación política. Permitió que éste asumiera el poder ejecutivo y llegó a ocupar la comandancia del Ejército por unas semanas, pero rápidamente renunció para iniciar su propio camino hacia la presidencia.

Con la derrota electoral del proyecto uriburista en la provincia de Buenos Aires se crearon las condiciones favorables para la llegada de Justo al gobierno. El triunfo del radicalismo amenazaba nuevamente a los sectores que habían apoyado el golpe y que ya no encontraban en Uriburu la figura capaz de detener el inminente retorno del partido mayoritario. En este contexto, Justo promovió en 1931 la formación de la Concordancia: una alianza política entre conservadores, socialistas independientes y grupos antipersonalistas, es decir, prácticamente la misma base política que había apoyado la intervención militar de 1930. Durante los siguientes meses y hasta el final de su gestión, Uriburu vio cómo el poder se escurría de sus manos hacia las de Justo, que forzó las medidas del gobierno provisional para facilitar su triunfo electoral en noviembre de 1931. Frente al posible bochorno de un retorno del radicalismo, Uriburu tuvo que optar por la salida menos incómoda, despejando el camino de su silencioso enemigo: poco antes de las elecciones vetó la fórmula radical Alvear-Güemes, dejando como único rival de la Concordancia a la Alianza formada por socialistas y demócrata progresistas, finalmente derrotada.

A diferencia de Uriburu, Justo optó en su camino a la presidencia por dejar a un lado su identidad militar. Buen lector de su momento, entendió que una salida política de la revolución de septiembre que no contemplara el retorno del radicalismo pasaba por construir una legitimidad más amplia que la simple efectividad de las armas. Y también que, para esto, debía reforzar su imagen de político y, en la medida de lo posible, atenuar sus atributos militares. En este sentido, no es un dato menor, como señala Halperín Donghi (2004), que pudiera

ostentar también la profesión de ingeniero civil. Así, cuando en la campaña electoral de 1931 sus opositores señalaban su carácter de militar para atribuirle a su proyecto un sesgo dictatorial, él respondía:

Es explicable que se haya elegido para combatir mi condición de militar y no la de ingeniero, y me doy cuenta cabal, que a tener sólo esta última, se me habría pintado como sujeto a las más inflexibles imposiciones de las verdades matemáticas...
(Citado en Privitellio, 1997: 98)

Esta opción de Justo, recurrente bajo distintas formas en sus intervenciones discursivas, constituye un ejemplo de gestión de recursos, es decir, de la forma en que un agente administra sus atributos o propiedades socialmente valoradas para mejorar su posición relativa, en este caso, en la arena política.

No solamente puede advertirse esta estrategia en la construcción del enunciador, sino también en las formas discursivas elegidas para la comunicación: mientras que Uriburu se dirigió a la opinión pública a través de “manifiestos”, Justo optó por hacerlo con las formas habituales de la confrontación partidaria, fundamentalmente en el Parlamento. Constituía también un recurso para esta competencia el haber sido elegido mediante los mecanismos constitucionalmente previstos por la ley Sáenz Peña, hecho especialmente destacado una y otra vez en sus intervenciones para legitimar su ocupación del poder ejecutivo. Es verdad que, de modo general, el éxito político de Justo descansaba en una relación de fuerzas garantizada, en última instancia, por la posibilidad de detener con una acción militar el avance del radicalismo, es decir, por el apoyo de las Fuerzas Armadas. Pero también fue resultado de la gestión que, en tanto agente social, implementó de los recursos socialmente reconocidos que controlaba.

No obstante, la cuestión no resultaba sencilla. El vínculo de Justo con el gobierno saliente era lo suficientemente estrecho y evidente como para afectar su legitimidad y sembrar dudas sobre su carácter democrático. El presidente electo había participado de la Revolución de Septiembre, ocupando inclusive por unas semanas la comandancia del ejército y a nadie escapaba que su triunfo electoral

había sido fuertemente favorecido por el veto de Uriburu a la fórmula radical. Por tal motivo, una vez en el poder ejecutivo, Justo construyó una sutil distancia con el pasado reciente:

Esto no significa que olvide, y no tengo el derecho de hacerlo, los acontecimientos que impulsaron a la democracia argentina a salvar las instituciones y la dignidad misma de la Nación. La obra que ella se impusiera ha terminado, como asimismo los sacrificios inherentes a todas las transiciones. (Mensaje a la Asamblea Legislativa del 20-02-1932, Cámara de Senadores, Diario de Sesiones)

Esta referencia al pasado inmediato, en su brevedad, incluye varios elementos que conforman una estrategia argumental. Si bien comienza con una explícita voluntad de no olvidar los acontecimientos de 1930, presenta una serie de ocultamientos que terminan por construir una distancia entre el enunciador y los hechos referidos. Justo no menciona en este mensaje la palabra “revolución” (ocultamiento del acto de fuerza). Los hechos de Septiembre son imputados al sujeto “democracia”, que ahora retomaba su cauce normal, bajo su presidencia (ocultamiento del sujeto del acto de fuerza, es decir, de la fracción o parcialidad social y política que lo llevó a cabo). Finalmente, en ninguna parte del mensaje Justo hace referencia a su personal participación en el gobierno provisional ni al consentimiento que prestó a la destitución de Yrigoyen.

El triunfo electoral otorgó a Justo una mínima y precaria base de legitimidad, a la cual no dejó de apelar. Sobre ésta, construyó una imagen de enunciador político, eficaz en su diferenciación con el gobierno saliente. Finalmente, como signo de buen demócrata, involucró de manera positiva en su discurso a la oposición parlamentaria:

... reconozco lealmente haber contado durante el año transcurrido con el concurso del Poder Legislativo, prestado de tal manera que afianza nuestra convicción en la bondad del sistema de gobierno que nos rige. De un lado, una agrupación de partidos que en lo fundamental concuerda con el Poder Ejecutivo (...); y del otro, una oposición que ha desenvuelto sus actividades en forma intensa, ejerciendo el contrapeso necesario

para evitar los peligros que ofrecen siempre las mayorías cuando carecen de la acción reguladora que le fijan las minorías.
(Apertura de Sesiones del Congreso, año 1933)

La oposición referida era la integrada por los partidos socialista y demócrata progresista. Situación contradictoria la de estos partidos, de tradición democrática, cuyos principios cuestionaban la legitimidad del gobierno, pero que gracias a la abstención del radicalismo habían logrado mejorar significativamente su posición en el parlamento. Situación que Justo, al incorporarlos en el “sistema” que presentaba como modelo de funcionamiento democrático, supo aprovechar, sumando legitimidad a su gobierno.

En este modelo democrático, el radicalismo no era mencionado como “oposición”, sino como “grupos políticos que no sienten la responsabilidad de la hora que vivimos” (Apertura de Sesiones del Congreso, año 1932). Las diferencias en las formas de definir a los otros enunciadores políticos también presentan un carácter estratégico. Justo reconocía como oposición solamente a socialistas y demócrata progresistas, amparado en el consentimiento de éstos, quienes en definitiva se vieron beneficiados con la ausencia del radicalismo en el parlamento. El radicalismo, de este modo, era expulsado del sistema político y, por lo tanto, definido como un elemento reacio a participar de la normalidad institucional. Este carácter negativo del radicalismo en relación a una sana institucionalidad tenía, para Justo, un origen cultural, más precisamente, en una cultura política que resultaba imprescindible transformar:

... será necesario no omitir esfuerzo para orientar la política hacia su verdadera finalidad, apartándola del electoralismo a cuyo torno ha girado constantemente desde hace algunos años. El sistema personalista, a que tal proceder nos condujera, con su consecuencia natural, la carencia de partidos orgánicos, de principios, está en desarmonía con la cultura cívica realmente alcanzada por el pueblo, y urge abandonarlo, pues mientras subsista, toda acción de gobierno carecerá de trascendencia y el país seguirá expuesto a la influencia perniciosa y deprimente de los hombres providenciales. (op. cit.)

Mejorar la cultura política, cambiar la actitud de los políticos. Justo presentó en varias ocasiones su proyecto en términos de “perfeccionamiento institucional” (Justo, 1933: 9). La culminación de este proyecto debía ser la integración de todas las fuerzas políticas al sistema de gobierno, para lo cual reclamaba una y otra vez un cambio de actitud del partido mayoritario. Cuando éste finalmente decidió regresar a la competencia electoral, en 1935, el gobierno recurrió una vez más a las prácticas del fraude para impedir su retorno al poder. Los esfuerzos de Justo permitieron postergar una respuesta definitiva, pero el dilema abierto en 1930, durante su gobierno, permaneció sin resolver.

La historiografía, decíamos al inicio de este trabajo, trazó paralelos y diferenciaciones entre las figuras de Uriburu y Justo, bajo cuyas presidencias transitó la mayor parte de la década del 30. Las semejanzas suelen agotarse en el carácter militar de ambos y en la representación que ejercieron de los intereses de los sectores antiyrigoyenistas. En cuanto a las diferencias, que intentan explicar el contraste entre la rápida salida de Uriburu y la permanencia durante todo un mandato de Justo, suelen atribuirse a las habilidades políticas y al pragmatismo de este último. Resulta interesante la descripción que, en relación al tema, realiza Rosendo Fraga:

Justo no genera demasiado entusiasmo en nadie, pero para todos es el “mal menor” y ahí está su gran habilidad como político. Para los nacionalistas es el mal menor frente a la izquierda; para la oposición democrática lo es frente a los nacionalistas; para los conservadores es la opción que impide el retorno del yrigoyenismo. (...) Puede ser calificado de cínico y de situacionista, lo que en términos actuales diríamos un pragmático o en términos clásicos calificaríamos como un seguidor de Maquiavelo. (Fraga, 1993: 374)

Podríamos coincidir con el señalamiento de Rosendo Fraga, si nuestra intención fuera buscar las razones de una práctica – en este caso discursiva – en las características individuales, morales o cognitivas, de un actor social. Esto dejaría de lado la consideración de las condiciones sociales en las cuales tiene

lugar dicha práctica; condiciones que refieren tanto a las relaciones de fuerza en una coyuntura particular y en las cuales el actor se halla inmerso, con posibilidades y restricciones, como a los recursos que, siendo valorados socialmente en un momento determinado, permiten y tornan inteligibles las estrategias desplegadas por ese mismo actor.

Desde una perspectiva sociológica como la que sostenemos, preferimos entender la práctica discursiva de Justo en términos de un agente social que, llegando por su trayectoria y recursos acumulados a ocupar una posición privilegiada en el escenario político de la Argentina en los inicios de la década del 30, gestionó estos recursos de manera coherente con el interés ligado a su posición relativa y, si se quiere, efectiva, en atención a cómo pudo imponer este interés en los enfrentamientos de esa coyuntura específica.

BIBLIOGRAFÍA

Ansaldi, Waldo; Pucciarelli, Alfredo y Villarruel, José (1993) *Argentina en la paz de dos guerras (1914-1945)*. Buenos Aires: Biblos.

Azaletto, Roberto (1983) *Historia de las Fuerzas Conservadoras*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bejar, María Dolores (1983) *Uriburu y Justo: el auge conservador (1930-1935)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bourdieu, Pierre (1999) *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.

Cattaruzza, Alejandro (comp.) (2001) *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Colección "Nueva Historia Argentina". Buenos Aires: Sudamericana.

Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2005) *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

Charaudeau, Patrick (2005) *Le discours politique*. Paris: Vuibert.

Costa, Ricardo y Mozejko, Danuta (2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.

----- (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones.

Dolkart, Ronald (2001) *La derecha durante la Década Infame, 1930-1943*. Buenos Aires: Javier Vergara.

Fraga, Rosendo (1993) *El General Justo*. Buenos Aires, Emecé Editores

Halperín Donghi, Tulio (2004) *La República imposible (1930-1945)*. Buenos Aires: Ariel.

Justo, Agustín P. (1932) *Mensaje presidencial*. Disponible en <http://www1.lanic.utexas.edu/project/arl/pm/sample2/argentin/justo/index.html>

----- (1933) *Mensaje presidencial*. Disponible en <http://www1.lanic.utexas.edu/project/arl/pm/sample2/argentin/justo/index.html>

Potash, Robert (1985) *El ejército y la política en la Argentina (I)*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Privitellio, Luciano (1997) *Agustín P. Justo. Las armas en la política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Romero, Raúl José (1998) *Fuerzas Armadas. La alternativa de la derecha para el acceso al poder (1930-1976)*. Buenos Aires: Centro de Estudios Unión para la Nueva Mayoría.

Rouquié, Alain (1981) *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé.

Uriburu, Alberto (1933) *La palabra del General Uriburu*. Buenos Aires: Roldán.

Verón, Eliseo (1987). "La palabra adversativa". En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos* (VVAA). Buenos Aires: Hachette.

----- (1998) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

NOTAS

¹ Hemos tomado en cuenta, para este trabajo, las intervenciones discursivas producidas por ambos agentes como presidentes de la nación y, en el caso de Justo, también las producidas como candidato a la presidencia.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

² “El agente que construye su propio simulacro tratará de ofrecer una representación de sí como alguien especialmente dotado de competencias que refuerzan la probabilidad de lograr el objetivo de influencia.” (Costa y Mozejko, 2009: 81)

PERLOCUTIVIDAD E INTERPELACIÓN DE LOS DISCURSOS VERBALES E ICÓNICOS EN EL CENTENARIO.

Alfredo Rubione

arubione@gmail.com

Amalia Elena Mella

amaliaelena54@hotmail.com

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares. (UBACyT U010)

Director: Alfredo Rubione

CBC – UBA

Palabras clave

Argumentación, iconicidad, interpelación, nacionalismo cultural, apropiación, mestizaje.

Resumen

Los discursos verbales e icónicos del “nacionalismo cultural” semiotizaron argumentaciones referidas a la identidad nacional argentina interpellando (Althusser) a los recién llegados y diciéndoles qué es ser argentino. Argentinidad cifrada en la exaltación de la Argentina criolla, el legado español y la lengua castellana. ¿Qué hicieron los recién llegados con aquellas demandas? Elaboraron tres alternativas: las acataron, las refutaron o las reformularon. En el primer caso, optaron por la ultracorrección lingüística y la sobreactuación sobre adaptativa; en el segundo caso, se refugiaron en las comunidades de origen y en su propia lengua; y en el tercer caso, entre otras muchas estrategias, desviaron metonímicamente el reclamo hacia otros temas, hacia otras figuras como por ejemplo hacia Juan Moreira, dejando de lado al Martín Fierro (el de la segunda

parte), símbolo que representaba las aspiraciones de argentinidad de la clase dirigente. Nuestro trabajo analizará la puesta en discurso, verbal e icónica de los argumentos que fueron condición de posibilidad de lo que se denominó *cocoliche*, mimesis denigrante de la oralidad del país huésped, respecto italianos de los recién llegados, y su simétrico, el moreirismo, respuesta adaptativa de los inmigrantes a los requerimientos de nacionalización del Estado Argentino.

* * *

I.

¿Qué hace un inmigrante cuando llega a un país? ¿Qué actitud toma con la cultura que encuentra? En principio tiene tres alternativas. O la rechaza y se cobija dentro de su comunidad de iguales, manteniendo relaciones preferencialmente endogámicas. Rechaza todo vínculo con los de afuera de su grupo de pertenencia. No habla la lengua del nuevo lugar, desdeña vincularse con los nativos. Forma familia con los de su comunidad de origen. Se viste, gesticula y se acerca o se distancia de los otros como lo hacía en su lugar de origen. Pide, eventualmente un compañero/a a sus parientes y amigos de ultramar pareja y luego del arribo del paisano, se casa, literalmente a ciegas (tanta es la confianza que tienen del juicio de sus coterráneos y como contrapartida tanto es el recelo para con los integrantes de la nueva comunidad en la que vive). Otra alternativa es la aceptación lisa y llana de la nueva realidad, se vincula sin demasiados tapujos con los lugareños, se adapta con flexibilidad a los nuevos desafíos de la convivencia, estudia la nueva lengua, se viste como el común de la gente. Vive sus afectos poniendo en un plano de igualdad a propios y ajenos. Pero hay otra variante dentro de este ítem. Es la sobre adaptación. Se resume en la expresión: “yo soy más argentino que los argentinos. Yo amo esta tierra como el que más.” El sobre adaptado, es cultor de la híper corrección. Habla, como supone, debe ser la variante más correcta. En las reuniones sociales hace gala de su dominio gramatical de la norma lingüística

culta. Corrige a los otros sin tapujos porque se siente seguro de lo que estudió en la institución escolar. Se viste como argentino arquetípico. Intentará no ser reconocido como extranjero. En tal sentido es muy nutrido el número de inmigrantes que castellanizaron se apellido. ¿Cuál era el argentino típico a comienzos del siglo XX? ¿Quién era el promovido por el discurso del “nacionalismo cultural” desde el Estado argentino? El gaucho, ejemplarizado por la figura de *Martín Fierro*. Pero no el gaucho de la primera parte del famoso libro hermandino, sino el gaucho adaptado de la segunda parte. Sentencioso, respetuoso de la ley, de modales austeros, poco locuaz, ya no ofrecía peligro alguno. Pero, ¿qué gaucho prefirió el recién llegado? Inesperadamente, el gaucho contestatario de la primera parte del poema de José Hernández. Recuértese que la más importante publicación cultural –dirigida por el anarquista Alberto Ghiraldose denominaba igual que el famoso poema de José Hernández. Sucedió que el recién llegado venía con un bagaje de ideas políticas y sociales alejados del liberalismo conservador de la clase dirigente. Fundamentalmente anarquista, aunque también socialista, el inmigrante ultramarino reformuló el discurso interpelante del “nacionalismo cultural”. Si ser argentino era ser gaucho, eligió, rechazando de ese modo la interpelación de los discursos del “nacionalismo cultural”, optando por la variante más afín a sus convicciones ideológicas. Pero, como percibió al gaucho del poema *Martín Fierro* como uno e indiviso, no estaba en condiciones de elegir entre primera y segunda parte. Eligió, por consiguiente aquello que el sistema literario le ofrecía y que los sectores populares, afines a su lugar social, ya habían elegido como héroe desde 1884 y al que continuaban venerando noche a noche en las representaciones de la compañía de José Podestá, el gaucho Juan Moreira popularizado por el folletinista Eduardo Gutiérrez. A diferencia del héroe de José Hernández no era un ente de ficción. En Gutiérrez el camino del héroe va de la realidad a la ficción. En Hernández, el héroe va inversamente del libro a los hombres, pero devenido arquetipo, como paradigma de vida, como norma moral, como ley positiva del nuevo estado nacional.

Juan Moreira, por el contrario, es presentado como asesino, transgresor de la ley. Peligro social. Sin embargo, su extraordinaria popularidad entre el hombre de la campaña bonaerense lo reveló rápidamente como un ‘bandido’ en términos del historiador inglés Eric Hobsbawm, *Bandits*, 1969, es decir alguien que es percibido por sus iguales como un semejante, que padece una suerte parecida a la de ellos. Héroe de una legalidad consuetudinaria que fricciona contra la ley positiva del estado. Cobijado por los desposeídos, su vida adquiere ejemplaridad inversa a la del héroe de la segunda parte del poema de José Hernández. De una popularidad extraordinaria, entre fines del siglo XIX y comienzos del veinte, sus hazañas se diseminaron en infinidad de publicaciones semejantes a lo que se denominó, en otras literaturas “de cordel” y que en Argentina genéricamente ha sido denominada Biblioteca criollista o Literatura criollista estudiada oportunamente por Alfredo Rubione, 1983 y Adolfo Prieto, 1988. Los discursos tanto del nacionalismo cultural como el de su contracara “el moreirismo” son ejemplo de perlocutividad interpelativa. Y aquí entendemos ‘interpelación’ como el conjunto de prácticas que, de modo explícito o implícito señalan cuál es el lugar “natural” que cada sujeto debe tener en la sociedad. La interpelación sujeta a los sujetos –valga la redundancia- al lugar social predeterminado. Ser padre, docente, ciudadano, etc. ya están previstos dentro de la estructura ideológica social interpelativa. La nítida forma discursiva interpelativa es la paradigmática frase apelativa que en la publicidad nos compele a ocupar nuestro lugar social.

Como decíamos, el conjunto de instrucciones, mandatos, prohibiciones que son parte del nacionalismo cultural y del moreirismo, están tan presentes en uno como en el otro. Con el discurso moreirista se logró la coopción de muchos recién llegados, se desataron iniciativas, se logró que aquellos tomaran partido por un contradiscurso anti estatatl. Si el *Martín Fierro*, en su Segunda parte aquietta los ánimos, e **interpela** al recién llegado proveyéndole un lugar ya previsto en la trama social, el moreirismo, por el contrario, solivianta los ánimos, descentra toda interpelación ideológica.

II.

Aclaramos que la exposición que presentamos, es muestra de la experiencia áulica sobre “Semiosis identitarias” desarrollada en la asignatura Semiología, cátedra Rubione, sede Avellaneda del CBC, UBA, durante el primero y segundo cuatrimestre de 2010. Los casi mil alumnos reciben de sus docentes formación sobre las teorías de Charles S. Peirce, Mijail Bajtin y Jury Lotman. Capacitados en el uso de categorías como ‘semiosis’, ‘dialogismo’ o ‘cultura’, ‘memoria’, ‘texto’. La ocasión del aniversario del Bicentenario de la Revolución de Mayo nos pareció la ocasión ideal para trabajar ‘semiosis identitarias’. El trabajo que estamos leyendo procura mostrar a la audiencia aquí presente, un tramo del proceso de aprendizaje desarrollado, en el que se trabajó sobre las mutaciones incesantes de los contextos y el consiguiente cambio de sentido. Cómo se producen los procesos de apropiación de bienes culturales, cómo se gestan negociaciones léxicas entre sectores sociales antagónicos, cómo se resemantiza incesantemente, cómo se resiste a la interpelación estatal.

III.

Así, como la ciudad es “el espacio de colisiones semióticas”, según dijera Jury Lotman a propósito de San Petersburgo, la que llamativamente mantuvo su planta urbana sin transformaciones profundas durante siglos, a diferencia de las incesantes, en tan poco tiempo, mutaciones sufridas por la planta urbana de Buenos Aires. De Gran Aldea pasó en menos de cincuenta años a ser una cosmópolis en incesante expansión. Es de imaginar el constante cambio de valoraciones del espacio metropolitano en el curso de estos dos siglos transcurridos, basta recordar la cartografía estético-ideológica borgeana centrada en el Palermo criollo y su desprecio por las orillas inmigratorias; caso contrario: la ciudad de Roberto Arlt, cuyo eje central residía en la calle Corrientes (angosta); lugar de encuentro pero también ámbito de escondite, la ciudad es una *máquina semiótica*. Compleja, con una estratificación de experiencias históricas diversas,

conjuga proyectos urbanísticos con desarrollos inevitablemente caóticos. Espacio de complementación pero también de colisión entre la Argentina criolla y la oleada inmigratoria, ha permitido que se gestara un variado abanico de rituales de intercambio así como también de prácticas sociales y discursivas.

IV.

Hemos visto cómo el inmigrante optó o por adaptarse, por rechazar o en su defecto resemantizar la cultura del país que los recibe. Del lado contrario, del lado de los receptores nativos, la sociedad criolla, también hubo adaptabilidad, rechazo o inclusión paródica. El ‘cocoliche’, híbrido lingüístico, que se proponía reproducir, de modo paródico, el habla del napolitano, tiene su origen en el devenir del esquicio teatral de la compañía de los Podestá, quienes tenían por costumbre renovar la estructura de sus obras dramáticas con el propósito de que no decayera el interés del público. José Podestá y su compañía reverdecen el éxito del Moreira cuando incorporan al picadero un personaje surgido de entre sus empleados. Podestá de la recoge la voz paródica de un empleado napolitano transmutándolo en personaje ridículo. Es resaltable que desde el interior de la matriz interpelativa del moreirismo (el sainete de Eduardo Gutiérrez) surja su antagónico dialéctico: al anti moreirismo. Si el moreirismo reclama para el inmigrante un lugar diferente, más igualitario y democrático, el anti moreirismo reintroduce la segregación y la diferencia mediante la burla al recién llegado. En tal sentido, el anti moreirismo puede pensarse como una variante del ‘nacionalismo cultural’.

La descalificación del recién llegado es uno de los modos de la acogida. No el rechazo de plano, sí la descalificación social prohiada por la inmunidad ficcional.

¿Qué hace una comunidad de origen con la voz del otro? Durante el período en el que tuvo vigencia el “nacionalismo cultural”, cuyo poder de interpelación contó con el aval del estado nacional, la opción elegida fue correctiva, disciplinante. La institución escolar mediante la defensa de la norma

lingüística culta, homogeneizó la sintaxis oral y la prosodia del inmigrante. Por último y a modo de ejercicio de la memoria de la cultura popular, recordemos cuál ha sido el tratamiento que nuestro teatro y sus cómicos dieron a la voz del inmigrante: Adolfo Stray, y la parodia del judío, Pablo Palitos y la voz del alemán nazi, Niní Marshal (Catita) y la voz de la sirvienta gallega. Pensemos, ¿por qué mueven a risa? ¿Contra que norma lingüística friccionan?

Conclusión:

Hemos señalado la actitud del recién venido para con la comunidad que lo acogió, inversamente, la actitud del estado argentino y en particular el efecto normativo sobre la subjetividad de los inmigrantes. Ambos, ultramarinos y nativos intentaron inculcar/apropiarse de aquello que el “nacionalismo cultural” había tejido para la cultura argentina como identidad nacional.

Hemos reflexionado sobre el moreirismo y el anti moreirismo. Finalmente nos hemos preguntado por la voz del otro representado por la cultura popular.

BIBLIOGRAFÍA

A.

De la Escuela de Tartu y de Iury Lotman:

Jurij Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones ISTMO.

Yuri Lotman, (1994), “Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana”, *Revista de occidente*, Madrid, N° 155.

Iuri Lotman, (1996) *La Semiosfera I, Semiótica de la cultura y del texto*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (1998) *La Semiosfera II, Semiótica de la cultura, del texto, de la cultura y del espacio*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (2000) *La Semiosfera III, Semiótica de las Artes y la Cultura*, (2000) Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1999), *Cultura y explosión, Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa editorial.

B.

Sobre Iury Lotman:

Pampa Arán y Silvia Barei, (2006), *Texto/memoria/cultura, El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba, Argentina, El Espejo Ediciones.

Manuel Cáceres, ED., (1997) *En la esfera semiótica lotmaniana, Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Valencia, España, Ediciones Episteme SL.

C.

Libros varios:

Alfredo Rubione, (1983), Estudio preliminar y notas a *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Alfredo Rubione, (2006), director del volumen *La crisis de las formas*, Historia Crítica de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Emecé Editores.

Alfredo Rubione (compilación) (2010), *Semiosis de la Identidad y semiótica del espacio urbano*, Buenos Aires, Librería Acuarelas.

SEMIOSIS IDENTITARIAS. ARGUMENTOS, TEXTUALIDADES Y MEMORIA EN EL 'NACIONALISMO CULTURAL ARGENTINO'.

Alfredo Rubione

arubione@gmail.com

Andrea Pollo

diotima68@hotmail.com

Proyecto de investigación: Las escrituras verbal e icónica con tecnología hipertextual como herramientas para la construcción semiótica y argumentativa de los objetos disciplinares.

Director: Alfredo Rubione

UBA

Palabras clave

Nacionalismo cultural, homogenización, texto, cultura, memoria, autoconsciencia, poliglotismo.

Resumen

El 'nacionalismo cultural argentino', conjunto de narrativas, argumentos y de prácticas sociales, elaborados entre 1880 y 1930 por hombres públicos, intelectuales y artistas, por una parte, proveyó de un marco identitario a los inmigrantes, pero también representó una alta muestra de autoconsciencia de afirmación nacional. Tales argumentos fueron concretizados en textualidades de carácter artístico y normativo.

El primer objetivo de este trabajo, que se inscribe en el marco teórico de la Escuela de Tartu, es aportar reflexiones -a partir de un corpus verbal (de notorias hibridaciones lingüísticas)-, acerca de algunas de las modalidades de semiotización producidas por aquellas argumentaciones dentro del extraordinario

proceso de mestizaje cultural y de ‘explosión cultural’ vividos a fines del siglo XIX.

Como segundo objetivo, reflexionaremos la significación del componente mnémico (dialéctica tiempo-memoria) en algunas formas nuevas surgidas en aquel período de extraordinaria aceleración cultural.

Para Yury Lotman, todo texto posee, no sólo una función creativa y una función comunicativa, sino también una función mnemónica. Todo texto está dialógicamente vinculado a otros textos y conserva (selectivamente) la memoria de aquellos. El texto, atravesado por el poliglotismo, es un complejo heterogéneo y hetero estructural. En el análisis del corpus mencionado, refrendamos la tesis lotmaniana de que la memoria del texto no debe ser concebida tanto como depósito indiscriminado, sino como un selectivo mecanismo regenerador de cultura. Para ejemplificar esto último, trabajaremos con la obra máxima de Ricardo Güiraldes, cifra del nacionalismo cultural.

* * *

I.

Para Paula Tojo, este trabajo final: porque también se escribe en el agua.

Nuestra conclusión provisoria, pues se somete a la controversia y a la revisión -y que recoge la experiencia del trabajo de investigación áulica durante el dictado de Semiología, Cátedra Rubione, del CBC, UBA, 2010 sobre el tema de “Semiosis de la Identidad y Semiosis del espacio urbano”-, sostiene que durante el proceso cultural argentino acontecido entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la emergencia de nuevas formas, hecho abundantemente registrado por la crítica especializada, fue simultáneamente un fenómeno cultural *protensivo*, es decir, abierto a la espontaneidad creativa y al diálogo con formas del presente, cuanto del futuro, aunque también *retentivo*, es decir, en diálogo con formas del pasado de las que fue continente. Pretenderemos explicar este fenómeno desde

conceptualizaciones (texto, cultura, memoria) inscriptas dentro de lo producido por la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu y en particular, en las conceptualizaciones de Jury Lotman. Ejemplificaremos esto último, como hemos referido en nuestro resumen, con la obra más conocida de Ricardo Güiraldes.

II.

En muy pocas etapas de la cultura argentina puede advertirse tal grado de surgimiento y proliferación de formas nuevas, en un período tan corto como el de 1880 - 1930. Resultado del intenso proceso de hibridación, sin duda, precipitado por el caudaloso proceso inmigratorio, que articuló la presencia ultramarina con la sociedad criolla. Mestizaje compulsivo, posibilitó, en un expansivo medio urbano, -gracias a la bonanza económica de entonces- y a la consolidación de un campo intelectual autónomo, la difusión de las nuevas formas, posibilitadas por la incipiente industria cultural de la nueva ciudad cosmopolita. Este proceso de modernización de la cultura argentina, pensamos, es paradójico: por un lado, es creativo, innovador, con pretensiones de reconocimiento y proyección universales; por otro lado, mira hacia el pasado, se ahínca en aquello que configura y establece como “la tradición nacional”. Como Jano, es bifronte. Retiene dentro de sí un núcleo del pasado, como la *afhebung* hegeliana, pero no detiene su movimiento y lo proyecta en un plano superior. Reflexionaremos sobre la significación del diálogo entre memoria y futuro en el ámbito de la Argentina finisecular; reflexión, que bien mirada, tiene como eje la pregunta por la identidad nacional.

III.

En efecto, creemos que la pregunta expresada en la ensayística de Juan Agustín García, la obra de Joaquín V. González y José Ingenieros por la identidad nacional, que surge precisamente durante esos años y que será reiterativa en nuestra historia cultural desde la década de 1930, es, en términos lotmanianos, ejemplo del instante preciso en el que toda cultura, de suyo heterogénea, a partir

de su autoconsciencia, adquiere dominio de sí y logra unicidad. Meta reflexión que evidencia que, a partir de ese movimiento introspectivo de repliegue, se pasa de la heterogeneidad a la unidad del concepto. Concomitante la pregunta por la identidad nacional al interés de la cultura argentina por su pasado –entre 1870 y 1920 se asiste al surgimiento de la historia académica principalmente con Bartolomé Mitre, Adolfo Saldías, Ernesto Quesada, así como también a la extraordinaria proliferación de memorialistas, textos autobiográficos, escritores costumbristas- que ponen de manifiesto cómo la modernización vertiginosa del estado argentino genera un bucle hacia el pasado. Cuanto más se acelera el tiempo más se abraza el pasado. Y esto es de verse, no sólo en el ámbito de la historia, como también en el de las artes visuales o en el de las artes del lenguaje verbal. Volveremos enseguida sobre este tema.

IV.

El “nacionalismo cultural” ampliamente estudiado por historiadores de las ideas e historiadores y críticos culturales y literarios en Argentina, es, conforme lo dicho anteriormente, la manera específica que la cultura argentina se pensó a sí misma, logrando unidad en el concepto. Dejamos de lado si fue buena, adecuada o si hubiésemos preferido otra. El hecho es que, luego del esbozo prefigurado en la Generación del 37, ha sido el “nacionalismo cultural” la más completa meta reflexión sobre esa multiplicidad textual, que es toda cultura, logrando una visión unitiva y proveyendo una identidad al reciente estado nacional argentino.

V.

El “nacionalismo cultural” si bien es el nombre de la meta reflexión más coherente y unitiva que el incipiente estado nacional se dio a sí mismo, hasta comienzos del siglo XX, es, mirado en detalle, un conglomerado de argumentos desplegados explícitamente e implícitamente, dentro de un conjunto de prescripciones normativas (los debates en torno a “la lengua nacional”, p. ej.) en un abanico de prácticas estéticas (que van desde las artes plásticas hasta las

musicales, p.ej.), disposiciones pedagógicas y orientaciones didácticas (“la educación patriótica”, p.ej.), surgido de la necesidad inmediata de una buena parte de la clase dirigente de entonces, la de disciplinar a “la plebe ultramarina”.

Retorno a España, regreso al pasado greco-latino, vuelta a las tradiciones criollas, exaltación del pasado pre inmigratorio, valoración del paradigma de “la barbarie” dentro de la antítesis sarmientina, son algunas de las características centrales del “nacionalismo cultural”.

VI.

“El nacionalismo cultural” puede vislumbrarse, en el plano concreto de las producciones culturales, si se abandona la pretensión de hallar el sentido sólo a través del análisis inmanente de un único texto. Es en la interrelación de elementos de ese conjunto disímil, en apariencia, pero fuertemente unidos por *implícitos y sobrentendidos* que los articulan, donde adviene la significación. Sólo la vinculación transtextual, y en particular las relaciones hipertextuales conectan, desde una hipótesis hermenéutica, objetos culturales difícilmente vinculables. Veamos. ¿Qué une a la ficción de Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro*, publicada en 1908, con un artículo costumbrista de Last Reason, o con un sainete de Carlos Mauricio Pacheco? Objetos culturales notoriamente disímiles, no parece posible, en apariencia, establecer relaciones. Veremos esto, a continuación.

VII.

La noción general de transtextualidad (Gerard Genette) y, en particular, las subcategorías de ‘hipertextualidad’ y de ‘architextualidad’, son las primeras herramientas de abordaje de la semiosis del “nacionalismo cultural” que aquí empleamos. Definida la primera por Gerard Genette como “la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto)” y la segunda, ‘architexto’ como “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc., del que depende cada texto singular.”

Intentaremos comprender de qué modo los textos, que están tramados por diferentes discursos sociales (Bajtin / Lotman) no sólo dialogan entre sí, sino que son, además manifestaciones específicas de una determinada práctica discursiva y argumentativa (textualidades), dentro de una mismo conglomerado discursivo.

La Gloria de don Ramiro de Enrique Larreta, de 1908, no parece hablar del presente de la enunciación, ni tampoco de la coyuntura socio-ideológica del Centenario; sin embargo, la pulcra novela de Enrique Larreta exhibe, soterradamente, núcleos duros del “nacionalismo cultural”. El escenario donde está situada la narración: el reinado de Felipe II y el conflicto entre cristianos y árabes refieren, oblicuamente, dos hechos: la exaltación de la España castellana y el tema de la frontera entre propios y ajenos, isomorfo al de la Argentina del Centenario, en la que la multitud inmigratoria, obligó a la clase dirigente a rediseñar la cartografía urbana, delimitando claramente zonas, fronteras y circuitos.

¿Qué nodo remite y vincula el texto mencionado a otros textos, ya sean icónicos y verbales? Tomaremos dos aspectos, el de reivindicación de España y el de frontera.

Ya hemos hecho el recuento de notas distintivas del “nacionalismo cultural”. Repasemos, culto a España, a la Argentina criolla, al gaucho, por ende, a la lengua de Castilla, etc.

El sainete de Carlos Mauricio Pacheco, *Don Quijano de la Pampa*, estrenado en 1922 expone, a la manera del héroe cervantino un problema central dentro de la argumentación del “nacionalismo cultural”. A diferencia de Alonso Quijano, quien enloquece luego de la lectura de los libros de caballería, el héroe de Pacheco, Don Quijano, pierde la razón luego de leer los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez.

El ‘moreirismo’, denominación genérica que designa el conjunto de textos basados en la figura de *Juan Moreira*, bandido real de la Provincia de Buenos Aires, luego devenido héroe del folletín de Eduardo Gutiérrez.

Afirmamos que *Juan Moreira*, ha sido menos el nombre de un gaucho, que un conjunto de perlocuciones (narrar, decimos, es también hacer) ejercidas desde las ficciones del gaucho fuera de la ley en la subjetividad del lectorado criollo de la Provincia de Buenos Aires y también entre los inmigrantes, Ejemplo disolvente para los nuevos ciudadanos, según la perspectiva de la clase gobernante, ésta entronizó, como ejemplo de disciplinamiento simbólico, a la figura de *Martín Fierro*, héroe de la argentinidad, contraponiéndola a la de *Juan Moreira*.

El ‘moreirismo’, es, parte importante dentro del debate del “nacionalismo cultural”, pues éste se propone interpelar a los recién llegados con mitos de identificación positiva, cuya apoteosis del *Martín Fierro*, hará Leopoldo Lugones con *El Payador* en 1913.

Como puede advertirse, hay nexos entre *La gloria de Don Ramiro* y *Don Quijano de la Pampa*. Y no son reducibles únicamente a sus nodos de articulación transtextual. Pues aunque ambos textos se remiten entre sí, ambos se conectan con un mismo interpretante dentro del plexo argumentativo del conglomerado discursivo del “nacionalismo cultural”.

El texto de Last Reason, coetáneo de los hasta ahora mencionados: “¡*Qui Moreira quistás, Abraham!*” intenta imitar el habla de un matrimonio de judíos residentes en Buenos Aires que se preparan para la llegada de su hijo de las colonias judías gauchas de Entre Ríos. Cuando llega, vestido ampulosamente de gaucho, es recriminado de ser un Moreira.

El texto de Last Reason, sin duda menor, se inscribe en la problemática, ya desarrollada del “moreirismo”.

No deseamos fatigar con ejemplos al lector / auditor, pero los ejemplos pueden multiplicarse. No lo haremos atendiendo el escaso tiempo que disponemos. Sí corresponde subrayar la conexidad de los ejemplos brindados. Cabe destacar que el “nacionalismo cultural” no abarca la totalidad de las prácticas culturales, aunque sí de un amplio sector de ellas. El hecho de que el “nacionalismo cultural” fuera asumido como ideología oficial del Estado Nacional le permitió usar a la escuela para darle gran difusión. Recordemos, que la

denominada “Educación Patriótica” convirtió aquellos argumentos en contenidos obligatorios de la escuela pública.

VIII.

Hemos referido la hipótesis lotmaniana referida a la cultura como “**memoria** no hereditaria de la colectividad”. También su noción de cultura como “conjunto de textos, como programa, como mecanismo que tiende a organizar y a conservar la información”. La cultura está dirigida contra el olvido. Cumple una función creativa, comunicativa pero también mnemónica. Queremos detenernos en esto último a través de un comentario que será fugaz pero que, por la exigua duración temporal que nos limita, es inevitable.

Hemos señalado la paradoja de la formas del período entre 1880-1930. Hemos expuesto algunos rasgos del “nacionalismo cultural”, hemos referido la condición mnémica de la cultura. Intentaremos una lectura, a partir de estos supuestos, de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes de 1926. Conserva en sí (su texto dialoga con Esteban Echeverría y con Rafael Obligado) a una de las dos grandes vertientes de la literatura criollista, como son la gauchesca y el nativismo. Güiraldes coloca su textualidad, su *escritura* en términos barthesianos, dentro de la segunda tradición: estetizante, culta y no contenciosa. ¿Por qué lo hace? Porque, con su texto, por un lado polemiza estéticamente con la tradición gauchesca contestataria y transgresora para con las leyes del estado, que hacia fines del siglo XIX, tenía su paladín en el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y por otro lado dice al lector qué hacer, lo instruye mediante un conjunto de implícitos, actos de habla indirectos y sobrentendidos.

La ficción de Güiraldes es un texto anti moreirista, pero también un texto abierto a la experiencia estética de la vanguardia. Expresionismo y anti moreirismo, desde un enclave nativista. Alberga el pasado (ya lo dice en la dedicatoria: “Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia contiene la hostia”) y se proyecta a un universalismo híper actual. Forma que contiene memoria de su colectividad, pero selectiva, creativa y regeneradora como nos lo

señalara Lotman. La escritura es preservación, memoria. En el agua sólo se puede escribir.

BIBLIOGRAFÍA

A.

De la Escuela de Tartu y de Iury Lotman:

Jurij Lotman y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones ISTMO.

Iuri Lotman, (1996) *La Semiosfera I, Semiótica de la cultura y del texto*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (1998) *La Semiosfera II, Semiótica de la cultura, del texto, de la cultura y del espacio*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra.

Iuri Lotman, (2000) *La Semiosfera III, Semiótica de las Artes y la Cultura*, (2000) Madrid, Ediciones Cátedra.

Yuri Lotman, (1999), *Cultura y explosión, Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa editorial.

B.

Sobre Iury Lotman:

Pampa Arán y Silvia Barei, (2006), *Texto/memoria/cultura, El pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba, Argentina, El Espejo Ediciones.

Manuel Cáceres, ED., (1997) *En la esfera semiótica lotmaniana, Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Valencia, España, Ediciones Episteme SL.

C.

Libros varios:

Alfredo Rubione, (1983), Estudio preliminar y notas a *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Alfredo Rubione, (2006), director del volumen *La crisis de las formas*, Historia Crítica de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Emecé Editores.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Enrique Larreta, (1935) *La gloria de don Ramiro*, París, Garnier Hermanos.

Félix Lima, (1923) *Pedrín, (brochazos porteños)*, Buenos Aires, Librería Editorial Argentina.

Alfredo Rubione (compilación) (2010), *Semiosis de la Identidad y semiótica del espacio urbano*, Buenos Aires, Librería Acuarelas.

AVATARES DEL SUJETO: UN ACERCAMIENTO A LA PROBLEMÁTICA DE LA INDETERMINACIÓN Y LA INCERTIDUMBRE

Marcela A. Ruiz

marcelaruizletras@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Autores de la región misionera: las producciones literarias y artísticas desde los años 90 a la actualidad (2006-2008)

Directora: Silvia Ferrari (directora)

Codirector: Javier Figueroa

FHyCS, UNaM.

Palabras clave

Sujeto de enunciación, universo del discurso, identidad, escritura, conocimiento, complejidad, indeterminación, incertidumbre.

Resumen

El presente trabajo se propone analizar una serie de textos donde es posible reconocer la preocupación y la reflexión en torno a la crisis de sentido que afecta al sujeto y a la sociedad contemporáneos. La pérdida de certezas, la soledad, los cambios propios de un mundo “globalizado”, el lugar de la escritura y el conocimiento, son algunos de los temas abordados, cuyo tratamiento literario atestigua una creciente conciencia de la complejidad.

El mismo se desarrolla en el marco del proyecto “*Autores de la región misionera: las producciones literarias y artísticas desde los años 90 a la actualidad*” (2006-2008), y responde a la necesidad de indagar en uno de sus ejes problemáticos: *Indeterminación, incertidumbre, pérdida de certezas*. El corpus de análisis está conformado por *Diversos Poemas Dispersos* de María Victoria Tarelli, *Enigmas al Descuberto* de Harding Stricker, *Esquirlas y Perdigones* de

Roberto Abínzano, *Panfletos en la Noche y Antología Final* de Alberto Szretter, *Poemas* de Tamara Szychowsky y *Poemas del Caos* de Olga Zamboni, textos previamente reseñados en el proyecto madre y afiliados a dicha problemática.

Entre los supuestos teóricos que nos guían, se encuentra el concepto de *región* como un entramado complejo y móvil, donde se verifica la emergencia de discursos cuyas notas particulares intentan ser analizadas desde la *diferencia*. Postulamos además “la complejidad del texto dentro de la problemática general de la crisis del discurso literario y artístico, participando del debate posmoderno como una reflexión que cuestiona el discurso hegemónico” (Primer informe de avance, 2006: pgs. 12-13).

* * *

El presente trabajo reúne a un grupo de textos de la literatura local más reciente, en los cuales es posible advertir una misma intensión problematizadora en lo referente a la interpretación del sujeto y la cultura. En ellos se observa, por un lado, el reconocimiento, o al menos la intuición, de la pérdida de ese fondo de certezas absolutas, de premisas indiscutibles, que respaldara en otro tiempo la construcción de sentidos; y por otro, la conciencia de una creciente complejidad de la escena sociocultural, cuestiones que movilizan, de paso, la reflexión en torno al lugar de la escritura y del conocimiento.

El corpus de análisis está conformado por *Diversos Poemas Dispersos* (1993) de María Victoria Tarelli, *Panfletos en la Noche y Antología Final* (1993) de Alberto Szretter, *Esquirlas y Perdigones* (2000) de Roberto Abínzano, *Poemas* (2001) de Tamara Szychowsky y *Poemas del Caos* (2003) de Olga Zamboni y *Enigmas al Descuberto* (2004) de Harding Stricker.

La pérdida de certezas es, como decíamos antes, un tema central en estos autores, y ha tenido importantes consecuencias en la percepción del mundo que exponen tanto el sujeto poético como los personajes de la narrativa.

Los *Poemas* de T. Szychowsky, por ejemplo, son producto de una conciencia que no logra situarse dentro de las coordenadas que hereda socialmente para definir su identidad, y se rebela frente a esas limitaciones y mandatos. Tal rechazo, que hubiese podido inaugurar un nuevo espacio de resignificación donde el sujeto recree las expectativas de sí mismo, lleva en cambio al encuentro con un problema más profundo para el que no se vislumbra una salida satisfactoria: la falta de un fundamento seguro sobre el cual erigir el sentido de la existencia, lo cual acrecienta el sentimiento de vacío, la soledad y la conciencia de la muerte. La desorientación y la sensación de un equilibrio inestable es lo que caracteriza a este sujeto que yace ahora desdibujado, sólo sostenido por el transcurrir de la escritura. El poema se convierte así en el lugar de una frágil permanencia que tiende cada vez más a la desaparición. El arte será el único ámbito donde podrán establecerse algunas continuidades de sentido con la palabra ajena (Vallejo, Rimbaud, Mallarmé), que servirán de sostén en la interpretación del mundo y del lugar propio. La vida se traslada al arte ya que todo lo demás es incierto.

La pregunta por el sentido de la vida y la falta de certezas emerge también en los relatos de *Esquirlas y Perdigones* de Roberto Abínzano, en boca de sus personajes, expuestos casi siempre a situaciones límite y/o tragicómicas. La intrascendencia de la muerte suele ser en esta narrativa el correlato de lo intrascendente de la vida. De allí el solitario anonimato que caracteriza a muchos de los personajes de la obra en su hora final, una soledad individual que señala a su vez el desamparo de la existencia humana en general, la ausencia de Dios en el relato “Otra Vida”.

Como en los poemas de Szychowsky, la falta de un principio y un fin que justifique la existencia y la correspondiente suspensión de todos los demás sentidos, convierte al sujeto en un absorto espectador “despegado” del mundo, además de ponerlo de cara con la muerte, siendo ésta la situación más frecuente en el libro. La muerte puede aparecer de súbito y cortar la trayectoria de los personajes (“El Héroe”, “La Cima”, “Simetría”, “Al fin”, “Salvados”), puede ser

también el motivo de una espera (“Celda”, “Bandido”, “Sueños”) o de una premonición (“Al otro día”), o ser el producto de una apuesta riesgosa (“Trasplante”, “Lado opuesto”). Como sea, su presencia es constante en estos relatos.

La idea de la muerte generalmente inmoviliza al sujeto convirtiéndolo en artífice o espectador de su propia destrucción, pero también hay veces en que renueva su entusiasmo por la vida a pesar de la falta de certezas (“Atardecer”). La suspensión de los sentidos trascendentes habilita entonces la posibilidad de una nueva mirada sobre el mundo, que lo convierte en un escenario abierto a lo insólito y a lo inesperado (“Andén”, “La casa”), donde cada quien puede ser el protagonista de una aventura única e irrepetible; una mirada que pone en primer plano la singularidad de cada experiencia otorgándole valor al relato.

Otra variedad de este sujeto solitario y expectante es la que proponen los *Poemas del Caos* de Olga Zamboni. En ellos, la destrucción, la soledad y la inestabilidad son los signos de los tiempos en que se sitúa la conciencia poética, y tanto al sujeto como a las relaciones humanas.

La distancia real que existe entre las personas intenta borrarse en la realidad virtual creada desde el teclado, pero las fantasías cibernéticas son concientes de su propia fragilidad y las relaciones que tejen, paradójicamente, se alimentan ante todo de la distancia y de la soledad de los interlocutores (“Diálogo de amor en chat”, “Desde mi teclado”). Ni siquiera las relaciones más reales y cercanas, sostenidas por la presencia, parecen libres del “efecto holográfico”, susceptibles de esfumarse de un momento a otro. El espacio cibernético es ese lugar de paso (o “no lugar”) donde las personas se relacionan de modo transitorio, sin saber realmente si volverán a encontrarse. Pero también existe fuera de este espacio y en las demás relaciones del sujeto la conciencia de lo efímero y de lo aleatorio de los sucesos.

Sobre todo, son “las situaciones urgentes / de este milenio desbordado” (Zamboni, 2003: 29) las que operan como signos inequívocos de nuestra propia potencia destructiva, y ponen las imágenes del caos en primer plano todos los

días, acrecentando así el sentimiento de lo incierto y cuestionando incluso la utilidad del poema. Hay una superabundancia de imágenes y discursos que inundan lo cotidiano, frente a ellos, como frente a la pantalla de la computadora, el sujeto no logra involucrarse del todo, o quizá no se lo permite ya que, a fin de cuentas, es sólo el distante espectador de un sinnúmero de hechos que no domina.

Algo distinto sucede con la poesía de María Victoria Tarelli que, en su intento por abarcar y procesar la complejidad, advierte primero lo complejo e inestable de la subjetividad misma que la interpreta. Expone así toda una problemática que podríamos nombrar como la “dificultad de decir yo”, y que plantea una idea del individuo bastante alejada de todo esencialismo, de la noción de un sujeto estático y unitario, ya que lo individual se da siempre como un fragmento hecho de fragmentos y como una pieza móvil en el devenir del discurso.

En general, el sentimiento de indeterminación no representa en los poemas de Tarelli un rasgo necesariamente negativo, por el contrario, éste permite una mayor libertad al momento de elegir y transitar la identidad, la cual nunca se manifiesta como algo acabado.

El desarrollo técnico de la escena contemporánea activa en estos autores la pregunta por el hombre. La reflexión acerca del propio ser y estar en el mundo deviene con frecuencia en una indagación en torno de lo humano, como un gran misterio o enigma que dispara interrogantes en varias direcciones. Es este el caso de los poemas de Alberto Szretter y Harding Stricker, en cuyos versos también encontramos señales de una subjetividad marcada por la problemática de la indeterminación y la incertidumbre.

En Szretter, la insensible y avasallante marcha del mundo moderno es lo que lleva al autor a insistir en la poesía, pero no en aquella asociada al “arte de escribir” que él define como hipercodificada y plagada de eufemismos, sino otra, más espontánea y no tan segura de sus medios. Este lugar de incertidumbre y de experimentación que es la escritura, si bien es un antídoto contra la maquinización/automatización del hombre, de sus pensamientos y emociones,

pone también de manifiesto la enorme distancia que separa al poeta y a su discurso del resto de la maquinaria social, lo muestra aislado y conciente de esa segregación que es el precio de “hacer algo que no sirve para nada” en ese engranaje (Szretter, 1993: 14). La poesía es en Szretter un espacio de protesta y de libertad pero también de soledad para el que enuncia o pretende enunciar algo distinto con ella.

En el poema la realidad se desestabiliza, se hace móvil y esquiva, perturbando los sentidos totalizantes que para ella se forjan de antemano. El hombre mismo es definido como un “espejismo concreto”, hecho en parte de materia y en parte de imágenes y signos inestables, una problemática indeterminación que se prolonga también a la mayoría de los objetos que la racionalidad más soberbia pretende recortar “objetivamente” (“Incertidumbre entre lo real y lo aparente”).

Una similar indeterminación de la condición humana o, mejor dicho, su permanente tensión entre múltiples determinaciones, es la que impregna los versos de Harding Stricker, para quien el hombre es ante todo un ser fragmentario situado en la encrucijada de sus varias “naturalezas”, de nuevo signado por la soledad y el vacío. Lo fragmentario y lo múltiple tienen que ver también con las distintas posibilidades de sí mismo que contempla el sujeto y, hacia el pasado, con las sucesivas mutaciones que éste ha sufrido a través del tiempo y que conserva en su memoria. La sensación de ser otros y de ser varios le hará sentir con fuerza el vértigo de la disgregación, al tiempo que le otorgará una percepción simultaneísta del mundo, no sin ciertas reminiscencias borgianas.

La poesía de Stricker, si bien no abandona del todo la idea de un sujeto trascendente, muestra un claro padecimiento y una fuerte conciencia del vacío y la incertidumbre que provoca esa “ausencia de suelo” de la subjetividad contemporánea, la cual se define con frecuencia de un modo negativo, por la distancia que la separa de lo que ha perdido, por la ausencia y la falta: “Sólo poseo lo que no tengo: / Lo harto volátil / Lo excesivamente irreversible / que

pierde suelo en el tiempo; / El amplio pulso del vacío, / El silencio de Dios” (Stricker, 2004: 14).

Retomando las palabras de Edgar Morin: “Si es cierto que en nuestra época todo está en crisis, la crisis concierne no menos profundamente a los principios y estructuras de nuestro conocimiento que nos impiden percibir y concebir la complejidad de lo real, es decir, también la complejidad de nuestra época y la complejidad del problema del conocimiento” (Luengo, 2002), podría decirse que es la conciencia de esas complejidades la que empieza a aflorar en algunos de nuestros autores y plantea problemas al sujeto en la construcción de sentidos. La misma escritura, como producto de una actividad que “no se acomoda a la producción social” (Rosa, 2004: 153), titubea en su función, y aunque critica y hace visibles algunas cuestiones, presente al mismo tiempo que no es mucho lo que puede hacer “masivamente”, en competencia con otros discursos.

La estética de la indeterminación y la incertidumbre emerge tanto de una cierta reflexión sobre la crisis del sentido (alcances, fundamentos) y de los discursos que organizan y proyectan la existencia, como así también de la más inmediata sensación de caos general que invade al sujeto frente al “desborde” de acontecimientos actuales. Empieza a haber cierta conciencia de las complejidades y discontinuidades en la construcción tanto del sujeto como de los saberes de los que él mismo es producto. La literatura discute las nociones totalitarias y propone otras versiones de ese “concepto inconcebible”, en palabras de Stricker, que es el hombre, con un lenguaje que si bien intenta desesperadamente romper con lo anterior, no puede desligarse del todo de la necesidad de certezas absolutas, y acaba muchas veces en la nostalgia por la seguridad perdida, o en un lirismo de lo hermético o lo inaccesible, que sugiere de nuevo la búsqueda de esencias.

Nacida de la tensión “entre el silencio y la necesidad de la palabra”, la escritura de estos autores remite a aquel “flotar precario” que confiesa Szretter en sus versos, no sólo por el tipo particular de actividad que implica, sino también porque asume ese arduo trabajo de ablandamiento de las categorías de la razón

fuerte, positivista. Es lógico que se renueven entonces las preguntas sobre el/los sentido/s, preguntas que, desde una perspectiva antropológica, Augé atribuye no a una falta sino a una sobrecarga de sentidos propia del mundo contemporáneo.

Con más o menos optimismo respecto de las posibilidades del lenguaje, las producciones abordadas ensayan esa atribución de sentido, manifestando adhesiones o rechazos frente a lo ya dicho, declarando abiertamente su proyecto de ampliar el horizonte de lo escribible, fracasando a veces, volviendo a empezar...

Escribir o no escribir, qué es escribible y cómo, son preguntas que, aunque no siempre previstas, asaltan en el proceso de la escritura y suelen desviar las intenciones iniciales de la obra, problematizando esas mismas intenciones, convirtiendo a la escritura en ese lugar inestable de la búsqueda y la experimentación, en el lugar de la indeterminación y la incertidumbre.

BIBLIOGRAFÍA

Abízano, Roberto, 2000: *Esquirlas y Perdigones*, Posadas (Misiones), Ed. Universitaria.

Augé, Marc, 2005: *Los "No Lugares". Espacios del Anonimato*, Barcelona, Gedisa.

Bachelard, Gastón, 1992: *La Poética del Espacio*. Bs. As., F.C.E.

Barthes, Roland, 1977: "La imaginación del signo" en *Ensayos Críticos*. Barcelona, Seix Barral.

Barthes, Roland, 1972: *El Grado Cero de la Escritura*. Bs. As., Siglo XXI.

Bhabha, Homi, 1992: *El Lugar de la Cultura*. Bs. As., Manantial.

Blanchot, Maurice, 1992: *El libro que vendrá*, Venezuela, Monte Ávila Editores.

Costa, Filippo, 2005: "El hombre sin identidad de Franz Kafka" en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.): *El Pensamiento Débil*, Madrid, Cátedra: 43-75.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1998: *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.

De Toro, Fernando, 2002: *El Desplazamiento de la Literatura y la Literatura del Desplazamiento. La Problemática de la Identidad*. Bs. As., Galerna.

Foucault, Michel, 1983: *El discurso del poder*, México, Folios.

Luengo, Enrique, 2002: “La construcción del conocer a partir del imaginario” en *Razón y Palabra* (Revista), Número: Febrero-Marzo.

Rosa, Nicolás, 2004: *El arte del olvido y Tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Rovatti, Pier Aldo, 2005: “Transformaciones a lo largo de la experiencia” en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.): *El Pensamiento Débil*, Madrid, Cátedra: 292-339.

Saer, Juan José, 2004: *El concepto de ficción*, Bs. As., Seix Barral.

Stricker, Harding, 2004: *Enigmas al Descubierto*, Bs. As., Akadia.

Szretter, Alberto, 1993: *Panfletos en la Noche y Antología Final*, Posadas (Misiones), Editorial Universitaria.

Szychowsky, Tamara, 2001: *Poemas*, Posadas (Misiones), Ed. Universitaria.

Tarelli, Ma. Victoria y Montiel, Ma. Elena, 1993: *Diversos Poemas Dispersos*. Posadas (misiones), Ed. Universitaria (UNaM).

Vattimo, Gianni, 2005: “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil” en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.): *El Pensamiento Débil*, Madrid, Cátedra: 18-42.

Zamboni, Olga, 2003: *Poemas del Caos*, Bs. As., Vinciguerra.

EL PODER DE LAS IMÁGENES: LA ESPECIFICIDAD DE LO VISUAL EN LA LUCHA POR LA IMPOSICIÓN DE SENTIDOS

Santiago Ruiz

sgoruiz@gmail.com

Proyecto de investigación: 'Imágenes de lo real': Los discursos fotograficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales

Directora: Ximena Triquell

Co-director: Santiago Ruiz

Centro de Investigaciones, FFyH, UNC

Palabras clave

Imagen – Sentido – Verdad – Indicialidad – Relatos

Resumen

La investigación general que enmarca esta presentación parte de la preocupación acerca de las condiciones bajo las cuales ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas. Dentro de este planteo general nos interesa, en este caso, la instancia de recepción (reconocimiento) de los discursos visuales y más específicamente ciertos mecanismos particulares que hacen a las posibilidades semióticas de las imágenes para imponer sentidos.

En este sentido, queremos resaltar el estatuto lógico del origen de las representaciones, entendidas como inferencias sígnicas realizadas por los sujetos, inferencias basadas en la experiencia y sujetas a una crítica que tiene como fundamento lo social.

* * *

Un problema que se ha suscitado en las lecturas de Charles Sanders Peirce ha sido el de olvidarse de que su semiótica es una lógica (es decir, un análisis de nuestras maneras de pensar y de aprehender el mundo o la realidad) y, por consiguiente, abocarse a tratarla como una simple categorización. En palabras de Verón (1996: 111): “No se trata (...) de ir a buscar instancias que correspondan a cada uno de los ‘tipos’ de signos. Cada clase define, no un ‘tipo’, sino un *modo de funcionamiento*”. Así, se han utilizado sus categorías más como forma de clasificar los signos (“**esto** es un símbolo, **esto** es un índice”) que como modos particulares de representación: “Morris launched the use of *icon*, *index*, and *symbol* as *types of signs*, not as particular ways of representation, as Peirce repeatedly defined them” (Nadin, 1987). De todos modos, el mismo Peirce ha contribuido a esta confusión en algunos de sus escritos, al hablar directamente de “tipos de signos” (por ejemplo, en Peirce, 1987: 360), si bien en una visión general de su obra esta confusión puede ser superada.

Esta ya harto conocida trilogía de ícono, índice y símbolo ha sido utilizada para intentar esclarecer el modo de significación de las imágenes (principalmente la imagen fotográfica); así, las distintas lecturas que se hacían sobre ellas y el énfasis en un determinado aspecto (la analogía, la necesidad de códigos, la presencia del dispositivo) podían ser leídos desde la semiótica peirceana (cfr. Dalmaso, 1994).

De estas tres lecturas de la imagen fotográfica, nos interesa detenernos en aquella que resalta su condición indicial. Como sabemos, el índice en Peirce es un signo que se define a partir de una particular relación espacial, una relación de contigüidad, que tiene con su objeto, lo que por un lado lo define como un signo de la segundidad, de la reacción presente, y por otro le permite dar garantía de existencia de su objeto, al estar justamente este necesariamente presente en el espacio de origen del índice. Otra particularidad del índice es (justamente por ser segundo, por ser un signo de reacción) la de llamar la atención: el índice se entromete, irrumpe en la percepción, no puede ser evitado en su aparición porque no hay forma de frenarlo, es un choque de la existencia hacia nuestros sentidos.

Peirce desarrolla el ejemplo de la sirena que chirría y nos sobresalta: es ese primer momento de la irrupción el de la segundidad, el de la plenitud indicial del signo.

En el caso de la imagen, sobre todo fotográfica y cinematográfica, tomada mecánicamente, la indicialidad queda basada en la necesaria presencia del dispositivo de origen (el *arjé* en términos de Schaeffer) en el espacio en que fue tomada esa foto o ese cuadro, y en la idea de la huella lumínica (Dubois) en el celuloide, idea que remite directamente a uno de los ejemplos clásicos de Peirce para dar cuenta del régimen indicial: la huella dejada por un pie en la arena.

La cuestión de la garantía de existencia es lo que ha marcado, en el uso cotidiano de la imagen, la preponderancia de su consideración indicial, como puede observarse en el uso de la fotografía y la toma filmada en los medios masivos (todavía y a pesar de una desconfianza cada vez mayor) como atestiguamiento de una determinada situación; también puede entenderse en ese sentido su valor como prueba en el ámbito jurídico.

No podemos soslayar el hecho de que en este uso de la imagen como prueba el carácter icónico también se hace presente: para que una imagen pueda servir como “documento” que atestigua un hecho o situación nuestros sentidos tienen que percibirla como análoga al hecho o situación documentado, es decir a lo que “veríamos o hubiéramos visto en la realidad” de no mediar esa imagen. De allí a considerar que una imagen fotográfica o fílmica (que no haya sufrido modificaciones en pos-producción, obviamente) tiende a ser considerada *verdadera*.

Así, a partir de la “garantía de existencia” suele realizarse un deslizamiento hacia la consideración de una cuestión de otro orden que es la que concierne al hecho de “ser verdadero/a”. Esto es, dado que la imagen –en su carácter de índice-icónico o ícono-indicial– funciona como atestiguamiento y representación de una realidad externa a ella, lo que se sigue es que puede ser tomada como “verdadera”, y este es el uso al que hemos aludido en los ámbitos mediático y jurídico, por nombrar solo dos.

Y aquí entramos en una conceptualización de otro orden, pues esta lectura descansa en una determinada concepción de la verdad cuya permanencia se extiende prácticamente desde Platón en adelante y que ha comenzado a resquebrajarse hacia finales del siglo XIX desde distintos frentes. Estamos hablando de la idea de “verdad como correspondencia”, que supone (desde la semiótica) que un signo, sea de la materialidad que sea (enunciado lingüístico, imagen, etc.) “es verdadero” o “dice la verdad” porque se corresponde con una realidad externa a él. Es más, no deberíamos decir “una realidad externa a él”, sino “LA realidad”, ya que en esta concepción se entiende que la realidad es una y es aquella que los signos verdaderos nos muestran. Esta idea de Verdad con mayúsculas, como bien la escribe Richard Rorty, ha guiado la historia del pensamiento durante siglos y se ha planteado como meta a alcanzar por las diversas disciplinas del saber humano. Es la idea que Nietzsche destruye con el planteo de que “No hay hechos, solo interpretaciones” y que, desde otra perspectiva, el mismo Peirce desecha al plantear la idea de objeto inmediato interno a cada semiosis particular y la imposibilidad de abarcar completamente el objeto dinámico, con el consiguiente reenvío de signo a signo en la semiosis infinita. De todos modos, Peirce guarda una idea de Realidad última como meta inalcanzable del proceso de conocimiento por signos, como referencia utópica que guía la semiosis infinita *in the long run*. Más allá de esta última consideración, que Rorty a su vez atacará, la idea que rescatamos al ubicarnos en esta perspectiva es que la verdad no puede consistir en la reproducción o la repetición de un hecho, objeto o situación. Nos quedamos con una idea de verdad que no supone calco ni adecuación porque, por un lado, los signos nunca podrán coincidir con el objeto dinámico, y por otro (ya fuera de Peirce) no podemos encontrar los criterios que indiquen qué re-presenta en forma más adecuada LA realidad y por ende es “más verdadero”. Nos quedamos con una idea de verdad que no es fijación, además, que no es un establecimiento final, ni siquiera como meta a alcanzar, sino con una idea de verdad que se asocia más con la noción pragmatista de creencia, de creencia como norma para la acción, una idea de verdad productiva que es la que

funciona como una creencia a partir de la cual yo puedo actuar sobre el mundo. Frente a aquella Verdad perenne, eterna, ancestral, preferimos una idea de verdad efímera como una chispa (y de nuevo Nietzsche, esta vez vía Foucault) que surge en una lucha constante por la imposición de los sentidos, y que se vehiculiza en un movimiento incesante que es el de la argumentación.

En este mismo sentido, desde el neopragmatismo Richard Rorty plantea que el conocimiento no avanza hacia ninguna parte en especial; no va dejando las apariencias atrás para estar más cerca de la realidad “tal como es”. En este sentido, abandona la distinción apariencia / realidad por otra entre descripciones más útiles o menos útiles, en una utilidad no pensada para el ahora sino en función de la construcción de un futuro mejor, y como los valores no son eternos ni mucho menos, “mejor” solo puede querer decir —para quien afirma esto— “mejor en el sentido en que nosotros consideramos mejor, pero no sabemos qué puede ser en el futuro”, de la misma manera que los primeros mamíferos no podían saber en qué sentido eran “mejores” que los dinosaurios en vías de extinción (Rorty, 1997: 14-15).

Un futuro en constante construcción precisa reemplazar la idea de certidumbre por la de esperanza. El cambio, la experimentación, es bueno (y verdadero, con minúsculas) en la medida en que demuestre llegar a una situación más útil, más adecuada para estar en el mundo, que la situación anterior.

Una imagen muestra algo, objetos, situaciones, personas en determinadas actitudes, algo que es o algo que fue, por el hecho de haber nacido, haber sido tomada en el mismo lugar. Es en ese gesto ostensivo que suele reclamarse para la imagen fotográfica o fílmica la idea de “ser verdadera”, pues “se corresponde” con una realidad que es externa a ella. Pero la verdad no es un atributo de la imagen en sí, pues ella *simplemente muestra*. En su materialidad más pura, la imagen solo puede decir “esto es” y nada puede decir en relación a la verdad, solo presenta pero nada dice.

Con esto no queremos afirmar que una imagen no tenga valor, pero para completar nuestra idea necesitamos recuperar otro aspecto del índice, el de llamar la atención. El índice se caracteriza por golpear, por ser un signo de reacción, al ser un signo de la segundidad. La imagen, en su más crasa materialidad, se mete sin permiso en nuestra percepción, y además atrae, pide ser vista. La palabra escrita puede ser ignorada, podemos no detenernos y ni siquiera intentar el esfuerzo de leerla, porque hay un trabajo a realizar en la lectura, hay un código, hay la necesidad de saber un código para leer algo, cosa que la imagen no exige para ser percibida. Incluso la palabra hablada puede ser ignorada, dejando que sea solo ruido lo que afecte nuestros sentidos. La linealidad del significante también atenta contra esa idea de intrusión, es decir, el paso del tiempo (que se contrapone a la inmediatez del signo icónico) presupone ya cierta adecuación, ya cierto ponerse en alerta, cosa que la imagen no nos permite en la percepción primera de ella. La imagen se entromete y nos muestra algo, ostenta. Dice esto es o esto fue, y nada más. Con eso solo no hay sentido, hay simple ostensión. La imagen por sí sola no tiene sentido, *pero tiene un poder*. Su poder radica justamente no en la supuesta capacidad de “dar cuenta de”, sino en la de generar relato.

Del reconocimiento de la existencia de algo –una forma, un objeto, una apariencia– al establecimiento de un sentido, la imagen media como generadora de relatos, de relatos explicativos, narrativos, argumentativos, que surgen gracias a aquella, que (podríamos aventurarnos) emanan de ella. Su fuerte presencia material, su pesadez y su intromisión conforman un núcleo duro de generación de sentidos, de poner en marcha la máquina interpretativa. Su poder es ese, habilitar la producción de relatos que pugnan con otros, movilizar la creencia, poner a circular sentidos que chocan, se apoyan, se responden, se critican. Pero la imagen no solo habilita, sino que también ancla. Así como Barthes planteaba la función de anclaje del mensaje lingüístico respecto del icónico, pensamos a la inversa que, con su gesto ostensivo, su autopostulación de referencialidad, la imagen fija límites a la deriva interpretativa, excluye interpretaciones, marca un punto duro al cual se atienen los relatos.

En resumen, no es la imagen la que impone sentidos por sí sola, sino que su poder está en habilitar relatos, en movilizar creencias. La imagen hace hablar y alimenta, desde un punto particular, la producción incesante de la verdad, o en otras palabras, la red semiótica infinita en la cual estamos inmersos.

Podemos observar, en función de lo que ha trabajado Verónica López, que las imágenes de Marcos López, en sí, tienen ese fuerte poder de atracción. No es casual la producción, no es casual la pose, la evidente producción del mensaje, la careta, el tratamiento del color a partir del cual podemos ponerlo en relación con el pop-art, o con el kitsch; pero más allá de eso lo que importa es, luego de esta primera percepción que nos choca, la generación del relato. ¿Qué es el relato? El relato es justamente la interpretación, es poder decir “a partir de esta imagen yo planteo algo, que la imagen me lo habilita, pero en sí misma no me lo dice, o no me lo dice por sí sola”. Son los significados que nos llevan a *decir algo* sobre la relación entre las imágenes y un determinado período de la Argentina, por ejemplo.

Lo mismo en el caso de la articulación entre la imagen y el texto lingüístico en *Sans soleil*, de Chris Marker, según lo trabajado por Celina López Seco. La imagen del emú (que ni siquiera sabemos si está o no en la Île de France) o la imagen de una niña negra que mira, habilita la generación de un relato. En este caso, sí el mensaje lingüístico ancla, al relacionar la imagen de la niña negra con la posibilidad de elegir su propio prometido, pero la plenitud del sentido se alcanza en la relación entre la mirada a cámara de la mujer y la afirmación lingüística que la acompaña, no en la imagen por sí sola.

Nuestra cultura se basa en la generación de relatos, y gracias al relato podemos funcionar como sociedad. Por eso, desechando esa idea fuerte de Verdad, de Verdad con mayúsculas, podemos afirmar que la verdad está en todos lados, del mismo modo que el sentido está en todos lados, como dice Verón. ¿Qué hacemos nosotros? La estamos produciendo, constantemente, negándonos, completándonos, armando relatos que argumentan para imponerse sobre otros. En medio de ellos, la imagen se yergue como la garantía, ya no necesariamente de la

existencia de algo, sino de que nuestros relatos puedan anclarse en algo, tengan un plus de aceptación, se les otorgue, al menos hasta nuevo aviso, la consideración de “ser verdaderos”.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R.** (1987) "Retórica de la imagen", en **AA.VV.** *La semiología*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo: 127-140.
- Dalmasso, M.T.** (1994): *¿Qué imagen, de qué mundo?* Córdoba, Dirección General de Publicaciones, UNC.
- Foucault, M.** (1991): *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.
- Nadin, M.** (1987): “Pragmatics in the Semiotic Frame”, versión digital:
http://www.code.uni-wuppertal.de/uk/computational_design/who/nadin/publications/articles_in_books/Pragmatics%20in%20the%20Sem%20Fr.pdf
- Peirce, C.S.** (1987): *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.
- Peirce, C.S.** (1988): *El hombre, un signo*. Barcelona, Crítica.
- Rorty, R.** (1996): *Objetividad, relativismo y verdad*. Barcelona, Paidós.
- Rorty, R.** (1996): *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid, Tecnos.
- Rorty, R.** (1997): *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*. Buenos Aires, FCE.
- Rorty, R.** (2000): *El pragmatismo, una versión*. Barcelona, Ariel Filosofía.
- Verón, E.** (1996): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

LA DIMENSION JURÍDICA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA FILOSOFÍA KANTIANA

Juan Alfonso Samaja

juansamaja@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: La experiencia del arte: ¿acción social o acto privado? Hacia una teoría estético-sociológica de la recepción.

Director: Fabián Beltramino.

Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús.

Palabras Clave

Experiencia Estética, Derecho, Intersubjetividad.

Resumen

El proyecto se enmarca en el debate que, con respecto a la experiencia del arte, se da entre una teoría de origen filosófico, es decir, una estética idealista de base kantiana devenida “estética de la recepción”, y un abordaje de tipo sociológico, de corte estructuralista, representado por la teoría social y la teoría de la cultura en lo social de Pierre Bourdieu. La experiencia estética en general, y la artística en particular, han sido abordadas por un enfoque esencialmente antinómico según el cual la experiencia del arte es un fenómeno individual vs. La experiencia del arte es un fenómeno social y colectivo. Si bien dichos enfoques son pertinentes tanto para la recepción como para las condiciones de producción del fenómeno estético/artístico, lo cierto es que la llamada *estética de la recepción* ha enfatizado particularmente la concepción individual respecto al proceso de circulación y consumo artístico. El presente trabajo pretende ser un aporte integrador y superador de ambas posiciones, sosteniendo que no existe la recepción puramente individual (puesto que todo sujeto es un actor social y responde con afecciones e intelecciones sociales y colectivas que organizan su

experiencia concreta de lo real), como tampoco existe una experiencia social sin la tensión esencial entre lo social y lo individual. De este modo, lo que podríamos considerar la significación estética, o el sentido artístico de la obra, resulta de una interfaz entre dos sistemas en tensión equilibradora, de tal manera que sin uno de los términos se torna ininteligible el proceso de la recepción, como el de la producción.

* * *

Esta presentación se enmarca en el proyecto de investigación *La experiencia del arte: ¿acción social o acto privado? Hacia una teoría estético-sociológica de la recepción*, que dirige Fabián Beltramino en el marco de la cátedra Arte y Sociedad (carrera de Audiovisión) para la Universidad Nacional de Lanús.

El objetivo de este trabajo es articular dos grandes campos reflexivos sobre la experiencia estética, la Filosofía del Arte (Estética) y la Sociología del Arte, respecto de un área de particular interés, como el de la experiencia estética.

Marco general de esta reflexión

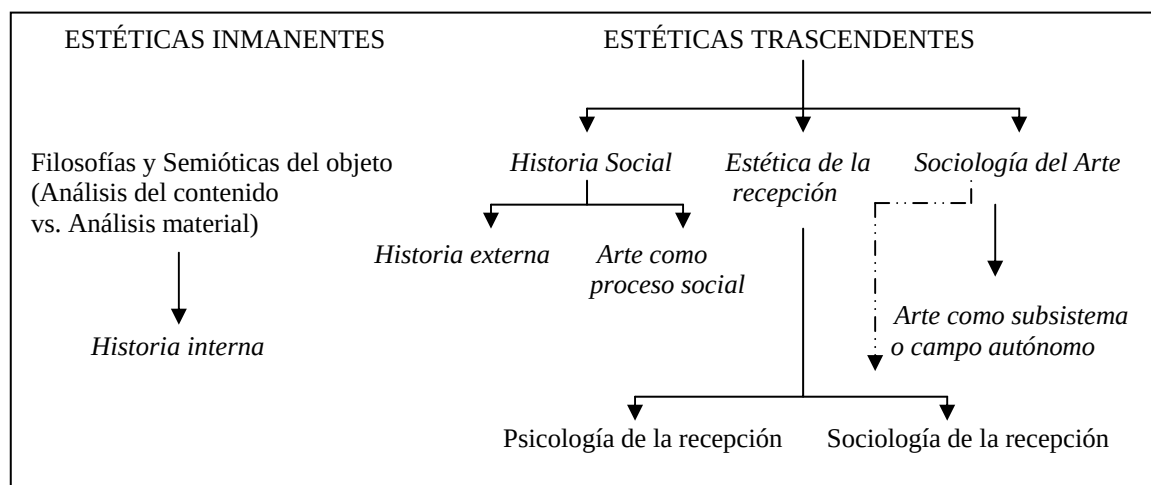
Podemos dividir las reflexiones sobre el arte en dos grandes conjuntos: las estéticas immanentes a la obra (su materialidad, su discursividad, etc.), por una parte, y las estéticas trascendentes, por la otra. Mientras que las estéticas immanentes se han desarrollado alrededor del análisis material o ideal del objeto artístico, derivando en la Crítica de Arte así como en las diversas *semióticas particulares*, las estéticas trascendentes, se han centrado en los contextos de recepción, individuales o sociales, en los que la obra resulta significativa¹, o bien en los contextos de producción del arte. Derivándose de ello tres grandes propuestas: la Historia Social, la Estética de la Recepción, y la de la Sociología del Arte.

La primera puede oscilar entre una mera *historia externa del arte*, relevando los proceso macro (sociales y económicos) en los que se integra el caso particular del desarrollo artístico, y una *historia integrada* en donde los procesos estéticos y los movimientos socio-económicos se interpenetran unos a otros; donde el contexto deja de ser un mero *marco de referencia* para constituirse en condiciones de posibilidad para determinados desarrollos de las estéticas históricas.

La Sociología del Arte, en cambio, más que abordar al arte como un objeto particular dentro de un estudio social generalizado, propone al Arte como un subsistema social relativamente autónomo, lo cual implica que ciertas dinámicas históricas no serían meramente refractarias de condiciones sociales cualesquiera, sino derivadas de su propia lógica social interna, de los actores involucrados y de las instituciones que allí operan.

La Estética de la recepción, por su parte, se aboca a un análisis trascendente, pero no de los contextos sociales en que se produce el fenómeno del arte, sino de las experiencias concretas en el sujeto que se enfrenta a la obra artística. Aunque esta posición se asocia tradicionalmente con la propuesta kantiana, ha sido en el siglo XX en donde se han desarrollado estos re-direccionamientos del análisis de los contextos de producción hacia los contextos de reconocimiento².

Presentamos a continuación un cuadro sinóptico de estas principales líneas de reflexión.



A continuación presentamos una relectura de algunas ideas propuestas por Immanuel Kant. Estas ideas no pretenden ser originales, sino apenas una propedéutica para comenzar a discutir sobre algunas propuestas de la Estética contemporánea.

La categoría de belleza en kant

El norte de estas reflexiones que presentamos a continuación tiene como objeto comenzar a precisar algunas cuestiones presentadas por el filósofo alemán acerca de la experiencia estética como experiencia subjetiva. Estas precisiones son muy importantes pues el empleo que hace Kant del término *subjetividad* no refiere a lo mismo que refieren nuestras teorías estéticas actuales. Nosotros solemos utilizar la noción de *subjetividad* para aludir a una experiencia singularísima y aislada, como una interacción cerrada entre el sujeto y el objeto o entre el sujeto consigo mismo. Sin embargo, el término kantiano parece referir a los contextos de *experiencias posibles intersubjetivas*.

Tanto la noción de *subjetividad* como la de *estética* son utilizadas en el marco de la filosofía kantiana para referir a la actividad del sujeto respecto del fenómeno; a su actividad trascendental y organizadora de la experiencia real. *Condiciones de la subjetividad* son el *espacio* y el *tiempo* que conforman la *Estética Trascendental*, como condición de posibilidad para que las intuiciones sensibles tengan sentido para nosotros. Ahora, es importante recordar que ni la forma del tiempo ni la del espacio son experiencias singulares y aisladas, propias de un sujeto empírico, sino más bien propias del sujeto *legaliforme*, que Kant denomina *Sujeto Trascendental*.³

La experiencia práctica y la experiencia estética. Entre el Ser y el Deber Ser

Es sabido que para Kant, la moral no tiene que ver con lo que hace la mayoría de las personas; la ley moral no resulta de la casuística, pues no es un

promedio de las acciones. A tal punto no tiene que ver con las acciones particulares de los sujetos, que ley moral es aquello que debe ser, aún cuando nadie lo hiciera.

Ni en el mundo, ni en general, tampoco fuera del mundo, es posible pensar nada que pueda considerarse como bueno sin restricción, a no ser tan sólo una *buena voluntad*. (...) La buena voluntad no es buena por lo que efectúe o realice, no es buena por su adecuación para alcanzar algún fin que nos hayamos propuesto; es buena sólo por el querer, es decir, es buena en sí misma. (Kant, Immanuel; 1995. P. 21.)

Por lo mismo, *bello* no es aquello que agrada a todos, y ni siquiera a la mayoría, sino lo que *debe ser reconocido como tal*. De allí, que el fenómeno estético no sea un hecho psicológico, algo que decide cada quien a partir de su singular manera de sentir el agrado, sino un *hecho social*.

Durkheim afirma que el rasgo distintivo del *hecho social* consiste en el *mecanismo de coerción* que opera en la estructura de esa forma de producción de sentido, y que limita la arbitrariedad de los sujetos individuales, precisamente para que el hecho siga siendo social⁴. El hecho social no depende del individuo como sujeto aislado, pues el individuo no controla al hecho social de manera voluntaria.

Por ejemplo, cuando un sujeto adulto se da un baño, él es la causa eficiente de esa acción de traslado hacia el cuarto de baño, así como lo es de cada uno de las instancias de limpieza en que el baño consiste. Pero nosotros debemos preguntarnos ¿por qué realmente nos bañamos? ¿Es verdaderamente una decisión nuestra? ¿Somos la causa final de esa actividad? Al analizar un ejemplo como este advertimos que si bien es el individuo, como causa eficiente, el que *se lleva* al baño y el que *se baña*, no obstante, si ampliamos nuestra mirada conceptual, podremos ver con cierta facilidad que el sujeto *es llevado al baño* y *es bañado* por la cultura. En otras palabras, nada de lo que es trascendental en el acto del baño depende realmente del agrado del individuo por el baño; más bien opera

sobre nosotros un fuerte mecanismo coercitivo que actúa en la medida en que no realicemos lo que es culturalmente canónico.

De este modo se advierte que el *hecho social* se enmarca en esa forma de vida que Juan Samaja, siguiendo a Peirce, denominó *método de la autoridad o de la tradición*⁵. Esto significa que en la medida en que decido dejar de bañarme comenzaré a advertir la fuerza de la sanción social.

Es importante que se advierta que la experiencia de la cultura en relación con el baño, es decir, la internalización de las normas de la cultura en cada individuo socializado, no difiere cualitativamente de las diversas experiencias que atraviesa el sujeto humano al enseñársele a distinguir entre lo asqueroso y lo delicioso, entre lo bueno y lo malo, entre lo bello y lo feo, etc. Todas ellas son experiencias fuertemente atravesadas por la cultura.

¿Por qué mencionamos este tema? Porque suele afirmarse que en las cuestiones del juicio de belleza, *es imposible imponer a otros el placer propio*. En otras palabras, lo que el otro no sienta como agradable/desagradable no podré imponérselo, por muy agradable/desagradable que para mí sea esa experiencia estética (Jauss). Pero esta afirmación sólo vale cuando se concibe a los sujetos como interacciones simétricas, es decir, donde gobiernan vínculos de subordinación. Vale sólo para el sujeto emancipado.

Pero resulta que el sujeto emancipado no es un invento de la naturaleza, sino un producto de la sociedad humana, y de su autoorganización. De modo tal que ese sujeto emancipado comenzó por estar subordinado a otro/s sujeto/s que motivaron y favorecieron esa emancipación, aunque también la limitaron en algún aspecto.

Es decir, que los consensos libres y desinteresados de los que habla Jauss sólo pueden existir para los sujetos que han atravesado estos procesos de progreso hacia la autonomía. ¿Qué consensos puede establecer, en cambio, un niño pequeño con sus maestros y/o sus padres respecto de las experiencias estéticas básicas, como el agrado sensible y la belleza inteligible?

Nosotros solemos imaginar que nuestras preferencias básicas hunden su fundamento en un puro “yo” singular. De modo tal que me represento mi preferencia por tal plato de comida como una elección propia, singular y autónoma. Esto está muy bien, siempre y cuando yo pueda realmente separar lo que es mío-mío de lo que de socializado en mi preferencia. Los niños pequeños suelen asumir la preferencia de sus padres ante ciertos estímulos. Un niño considerará asqueroso lo que su madre considere asqueroso, precisamente porque al ser considerado *asquerosa* cierta parcela de la realidad, se le negará a ese sujeto *la experiencia con ese objeto*.

La situación no es realmente distinta en la relación entre niños y maestros en la institución escolar, más aún, este es el escenario emblemático en el que se cristalizan y validan las elecciones históricas de la cultura en torno de la belleza, la verdad, la libertad, la ética, etc.

Sin embargo, los autores que refieren a estos temas suelen manifestar una absoluta indiferencia por esta distinción fundamental entre la experiencia estética como génesis, y la experiencia estética como estructura.

Hemos reseñado al principio de esta presentación que las dos grandes alternativas sobre la reflexión estética se organizan o alrededor del objeto (estética inmanente) o del sujeto (estética trascendente). Ambas refieren a una estructura ya existente, a algo ya producido: la obra o el sujeto que se enfrenta a ella con categorías estéticas socialmente constituidas.

En ambos casos, se comete la injusticia de olvidar una tercera alternativa, vinculada al estudio de los mecanismos sociales de la construcción de la experiencia estética, que son la condición de posibilidad (en sentido kantiano) de la recepción del objeto así como de su producción. Es decir, los mecanismos sociales que hacen posible que existan ciertas *condiciones de posibilidad para la experiencia estética*. En otras palabras, se requiere también de una dimensión que contemple la fase de génesis de esta experiencia estética para los sujetos.

Esta tercera alternativa nos lleva a advertir que las relaciones entre los sujetos respecto del juicio estético no se pueden circunscribir a una relación de

tipo *inter* o *simétrica*, pues al incorporar la dimensión historicista se torna evidente que hay dos tipos de sujetos: el sujeto en formación y el sujeto que está formando. Este último asume la función *trans* en el vínculo, es decir, asume el lugar de la ley para ese otro sujeto.

No debe creerse que la dimensión *trans* de la experiencia estética sólo opera en la fase de génesis. Pues una vez socializado, el sujeto porta en sí mismo las huellas de la apropiación subjetiva de esos mecanismos socializadores. No es la ley externa pura, sino la ley externa internalizada, y por ende subjetivada. La dimensión *trans* deviene dimensión *intra* en el sujeto socializado. Esto quiere decir que el sujeto emancipado que puede protagonizar los consensos libres, es un sujeto que no actúa desde la arbitrariedad irracional del sentido, sino desde la autonomía.

Cada sujeto constituido (nuevo *intra* o *intra historizado*) es un *inter* para otro sujeto del mismo nivel ontológico, y los consensos que ellos van conformando irán cristalizando en dimensiones *trans* respecto de sus propias representaciones intersubjetivas e intrasubjetivas del nivel anterior. Este movimiento de acción y reacción, de lo *inter* que produce lo *trans*, y lo *trans* que regula lo *inter*, es uno de los procesos más complejos de la materia, y particularmente de la auto-organización del hombre.

La dimensión jurídica de la libertad y de la estética

Al principio dijimos que la experiencia de la belleza no se reducía a lo que a cada quien le agrada, sino que remite, según Kant, a aquello que debe ser reconocido como tal. Ahora bien, ¿qué es lo que se está reconociendo en esa experiencia cuando se afirma de algo que es bello? Se está reconociendo la dimensión intersubjetiva de esa experiencia. Es decir, se reconoce la comunicabilidad de dicha experiencia.

Esto es fundamental, pues para que algo sea bello para mí, debe poder ser también bello para los demás. La belleza no sería entonces una cualidad

innmanete al objeto, sino una cualidad de la experiencia con el objeto. Esa experiencia es la comunicación entre los distintos sujetos en interferencia.

En el ser viviente socializado (no sólo el humano) se distinguen dos grandes conjuntos de productos: aquellos cuya eficiencia individual justifica completamente, y hasta cierto punto valida, la existencia del producto, y aquellos otros, en donde nada puedo sostener o hacer si el otro no me lo reconoce de algún mod. A este segundo conjunto lo podemos denominar *producción social del sentido*, o *producción de sentido socializado*. Evidentemente, es en el ser humano donde este tipo de productos adquiere su máxima potencialidad. En la cultura humana, casi nada puede sostenerse o hacerse si no cuento con algún tipo de reconocimiento trans-subjetivo. La producción humana de conocimiento es el caso emblemático de esto. En la especie humana no alcanza la pura eficacia del conocimiento, se requiere fundamentalmente la validez, no sólo el contenido, sino la forma.

Esto nos lleva a advertir que toda experiencia humana es, por definición, una experiencia jurídica, en el sentido de una *acción interferida o interdicta por el otro* (Cossio). Mi acción convoca al otro, y la acción del otro me convoca, pues ambos estamos implicados en la acción coexistencial.

En este sentido, la experiencia estética es una experiencia intersubjetiva, del mismo tipo que la acción moral. En ambos casos se trata de experiencias juridiformes, de objetos que deben ser comunicables. Recuérdese que en la terminología kantiana, la experiencia es un tipo muy particular de objeto.

Se advierte a partir de ello que la experiencia estética, lejos de ser una experiencia de lo singular, o de la cualidad de la cosa, se constituye sobre la base de la experiencia social.

Esta necesidad de reconocer la belleza de ciertas experiencias ha sido denunciada por la sociología de Bourdieu, en particular, como la imposición del discurso hegemónico de las clases ilustradas a las clases populares, medias y bajas. Sin embargo, creo que aquí se produce un error sutil, que debe explicitarse. Copiar el gusto de la clase ilustrada, o imponer desde el discurso ilustrado un

ideal estético a las clases *desprovistas de la fuerza simbólica* y de las instituciones que les sirven de vehículo, no es lo mismo que hacer de la belleza una experiencia comunicable e intercambiable. En el mejor de los casos, se da una aceptación puramente formal y vacía de sentido (es valiosa, o importante porque está en los museos, lo enseñan en las escuelas, etc.).

Sin embargo, así como se ha luchado y se debe seguir luchando por la circulación del derecho, la experiencia social del sentido, también se lucha por la circulación de la experiencia estética, que no consiste en la democratización y el acceso de la gran cultura a las masas, ni a la inversa, sino la constitución de una experiencia colectiva mutuamente constitutiva de una subjetividad social.

Creo que el ideal kantiano de la belleza no muere en la evidencia de un ideal monopolizado por los discursos fuertes de la burguesía sobre lo que debe o no considerarse bello, ni en la evidencia empírica de que no a todos nos agrada lo mismo. La experiencia estética, como la moral, son experiencias jurídicas y constitutivas de aquello que Kant quiso llamar *humanidad*.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. Diaz, Esther** (Comp.) (2000). *La posciencia*, Buenos Aires, Biblos.
- Bourdieu, Pierre**. *La distinción*. S/D
- Kant, Immanuel**. (1995). *Fundamentación de una metafísica de las costumbres*, México, Porrúa.
- Kant, Immanuel**. (2005). *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada.
- Reynoso, Carlos**. (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires, SB Colección Complejidad Humana.
- Samaja, Juan**. (1994). *El lado oscuro de la razón*, Buenos Aires, JVE.
- Samaja, Juan**. (1999) *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires, Eudeba.

NOTAS

¹ Kenneth Gourlay, recuperando una noción de Robert Armstrong, define a este contexto en que la obra adquiere sentido para alguien como *presencia afectante*. Cfr. Reynoso, Carlos; 2006, pp. 193-200.

² Los principales autores que están actualmente escribiendo en la Argentina sobre estos tópicos son Eliseo Verón, Oscar Steimberg y Oscar Traversa.

³ También puede consultarse con provecho, *El lado oscuro de la razón*, de Juan Samaja (Buenos Aires, JVE, 1994).

⁴ Durkheim, Émile, *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Losada, 2006. PP. 39-53.

⁵ Samaja, Juan en *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica* (Buenos Aires, Eudeba, 1999); Aportes de la metodología a la reflexión epistemológica en *La posciencia* (Díaz, Esther Comp. Buenos Aires, Biblos, 2000.); *Proceso, proyecto y diseño* (Buenos Aires, JVE, 2004).

**LA ESTRATEGIA DE LA FRUSTRACIÓN.
ANÁLISIS DE LAS OPERACIONES DISCURSIVAS DE LA REVISTA DE
HUMOR NAH, EN LOS SOPORTES IMPRESO Y DIGITAL**

Juan Alfonso Samaja

juansamaja@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas “en papel” y en soporte “digital”.

Director: Dr. Oscar Traversa

Institución: Área Transdepartamental de Crítica de Artes – Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)

Palabras Claves

Humor, Revista NAH!, Estrategia Discursiva, Frustración.

Resumen

La ponencia aquí presentada consiste en una descripción particular de la organización discursiva de la *Revista NAH*, y de un análisis comparativo entre sus soportes, digital e impreso, con el objeto de evaluar la especificidad discursiva que cada materialidad supone, así como de las diversas formas de remisión entre la revista impresa y la versión digital. La hipótesis de trabajo es que la operación predominante, en ambos soportes, es lo que denominaremos *estrategia de la frustración*. Esta operación, sin embargo, se desarrolla en distintos niveles de estructuración en un caso y en otro.

* * *

Presentación

El trabajo que aquí presento se enmarca en el proyecto general sobre “Dispositivos” que viene realizando el Dr. Oscar Traversa en el IUNA. Su objetivo principal es el de identificar las estrategias enunciativas distintivas de las tapas de revista a partir de la existencia simultánea del doble soporte (impreso y digital). Dicho objetivo responde a una hipótesis doble, según la cual, la tapa es un elemento textual autónomo respecto del resto del conjunto textual al que supuestamente la tapa preanuncia. Por otra parte, los soportes materiales en que cada producto textual se manifiesta constituyen también *dispositivos relativamente autónomos*, lo cual deriva lógicamente en la construcción de operaciones discursivas específicas y propias de esas condiciones materiales que habilitan, al mismo tiempo que limitan ciertas estrategias posibles. En este caso particular, hemos trabajado con la publicación humorística conocida como *Revista NAH!*. El objetivo del trabajo es presentar un análisis comparativo entre sus dos soportes, con el objeto de evaluar la especificidad discursiva que cada materialidad supone, con el objeto de producir el *efecto cómico*, así como analizar las diversas formas de remisión entre la revista impresa y la versión digital.

Por las especificidades propias del eje de análisis considerado (la frustración en las formas de remisión) nos hemos visto en la necesidad de trascender los límites propuestos por el proyecto, incorporando al análisis las secciones internas de la revista en versión papel (notas, sumarios, contratapas, etc.), así como los distintos componentes que constituyen el portal digital. A partir de este concepto de la autonomía relativa de la tapa, hemos pretendido relevar el grado de remisión que establecen cada uno de los componentes con el sistema total, tanto en la versión impresa, como en el sitio digital, e incluso evaluar la posibilidad de considerar a ambos como un microsistema discursivo.

Metodología

En cuanto a las versiones impresas, el corpus que se propone analizar son los números completos hasta el momento (29 números en total). Hasta el momento se ha comenzado con los números que se han podido conseguir comercialmente (8-11-13 y restantes). Respecto del sitio digital, se ha comenzado realizando una primera fase exploratoria no sistemática entrando en diversos momentos, a veces día tras día, a veces en lapsos más espaciados. (www.revistanah.com.ar)

La variable principal que se ha seleccionado para el análisis del caso es *Grado de relación entre los componentes y el sistema*. De esta variable general se han derivado las siguientes dimensiones:

- D1. Remisiones internas en la nota: entre título y texto; entre título y foto; entre foto y texto
- D2. Remisiones entre notas de un mismo número. Cuya variación puede presentar las formas siguientes:
- D3. Remisiones entre la tapa y el contenido de la revista
- D4. Remisiones entre un número y otro

Síntesis de lo analizado hasta el momento

A diferencia de una revista de humor como Barcelona, que opera discursivamente con la actualidad (política, social, o económica), Nah! no sólo opera relativamente al margen de esa actualidad, sino que constantemente hace referencia a la cultura de la década de los '80. Hay sólo dos casos relevados hasta ahora en donde se refieren hechos de actualidad: el número 13 y el 14(1).

Tanto en el sitio digital como en la versión impresa, hallamos que la operación discursiva recurrente es lo que denominaremos *estrategia de la frustración*. Como su nombre lo indica, se trata de defraudar en aquello que se promete, o bien en aquello que es esperable por el lector a partir de ciertas

convenciones propias del género. Este concepto describe la relación entre lo que la instancia de reconocimiento espera, a partir de ciertos indicios que halla en los niveles textuales, y lo que la instancia de producción finalmente realiza. En otras palabras, la *frustración* define un vínculo asimétrico entre lo que resulta esperable por regla o convención y lo que efectivamente sucede. En este sentido, el vínculo asimétrico no responde a la dupla *posible-existente*, sino más bien a la dupla *necesario-existente*. Lo inesperado del efecto humorístico, no se da, entonces, entre lo que posible y lo que se actualiza como real, sino entre lo que debe suceder respecto de lo que realmente sucede. Se trata, a todas luces, de una transgresión a las convenciones.

Como resultará obvio, para lograr este efecto cómico se requiere tanto de la *norma*, como de sus posibles desviaciones; el texto motiva ciertas hipótesis, a partir de operar bajo ciertas operaciones semióticas, que luego son refutadas moderada o radicalmente por el propio texto. Para que se frustre cierta interpretación por parte del lector debe ser del caso que se le induzca a creer en esa interpretación. Pero el lector sólo postulará las hipótesis *que el propio texto consigna*. Por lo tanto, los factores de *convergencia* y *divergencia* son esenciales en la estrategia discursiva(2).

La forma de la frustración en el sitio digital

Lo primero que hay que aclarar es que el sitio digital observado durante 2009 y parte de 2010 no es una versión digital de la revista, sino un sitio relativamente autónomo, que presenta, sin embargo, algunas remisiones a la revista papel, sin circunscribirse a esa función.

La frustración se manifiesta mayormente en la forma de *falsos vínculos*. Se trata de supuestas conexiones entre contenidos que o no van a ninguna parte (*vínculo trunco*), o van a lugares que no son los que el *link* *había prometido* (*vínculo con desvío*). Estos últimos pueden incluso mofarse del lector.

Ejemplo *vínculo trunco*: En la portada principal (home), en donde sobre la barra izquierda, en la zona superior aparece un recuadro con la siguiente leyenda: Hacé clic acá hasta sentir que tu vida no tiene otro sentido que hacer clic acá”. Cuando se hace pulsa el botón del Mouse, el recuadro cambia de color, o de imagen, pero no lleva hacia ningún lado. (www.revistanah.com.ar. Visionado del 15/10/2009)

Ejemplos de *vínculo con desvío*: En la barra inferior del sitio, donde se remiten las tapas de revista papel, aparece un link que consta de una foto de una mujer rubia y muy sexy con la leyenda “Fotos de escolares en bolas”. Cuando se hace *click* en esa leyenda se entra a una página cuyo fondo tiene un banner móvil que dice “expedientes secretos”, acompañado de sonidos de jadeos de una mujer. Cuando el banner desaparece se instala un segundo banner que dice “Seguí soñando, Gil. Nah!”. (Ejemplo extraído de www.revistanah.com.ar. Visionado del 2/7/2010)

Otros ejemplos de frustración con desvío aparecen en ciertas supuestas interacciones entre el sitio y el usuario. Como ejemplo de este caso puede citarse la versión digital de la sección “Babypostas” en la barra inferior que remite a la tapa del número 18. Aquí se le propone al usuario que escriba una pregunta al bebé para que éste las responda. Sin embargo, las respuestas (11 en total) están codificadas de antemano. Las respuestas son las siguientes, a continuación presentamos sólo algunas de ellas:

1. Mi abogado no me permite contestar ese tipo de preguntas. Sí te puedo decir que el único talento que tienen muchas de las minas que están en la tele es saber arrodillarse.
2. Me malhumoré porque se me acabaron los manices, así que no te voy a contestar. Conformate con esto: un bohemio es un borracho lector.
3. No tengo tiempo de contestar porque estoy chateando con una turríta de salita celeste. Igual, te dejo esto para que lo medites: la culpa no es del obsecuente, sino de a quien le chupan el orto.
4. De una manera muy indirecta, esta es la respuesta a tu pregunta: preferible vivir 60 años morfando frituras que 100 comiendo verduras. Pensalo.

5. Gracias por contactarte con baby postas on line. En esta oportunidad, he decidido contestarte lo que se me canta el orto, que es: los bebés pulenta aspiran leche en polvo.

6. No entiendo la pregunta. Pero entiendo que por buscar la trascendencia no hay que olvidarse de pagar la luz.

También aparecen retardos del contenido prometido a través de una cadena extensa de links, como ocurre en la remisión del especial *Veranah* (visionado también el 4-05 de 2009). El sitio muestra una primera fotografía en donde se ven a dos señoras mayores en maya sentadas en la arena. Dentro de la foto hay un texto que dice “ingresar al sitio princ. ipal”. Al hacer contacto con el vínculo aparecen una serie de diversas fotografías con ancianos realizando todo tipo de actividades playeras, desde tomar sol, comer choclos, leer el clarín, etc. En cada fotografía va reapareciendo un texto que promete ir al sitio principal, cada vez de modo más enfático, o bien excusándose por no haber llevado al usuario al destino prometido, y re-prometiéndolo en cada caso el destino primeramente mencionado:

Foto 2: “Ahora sí”,

Foto 3: “Ok, ok, ahora sí”,

Foto 4: “Está bien, perdón, ahora sí”,

Foto 5: “Un desliz. Fue un desliz. Sepa disculparnos nuevamente”,

Foto 6: “Entraaaaaar”

La frustración en la edición papel

La versión impresa, por su parte, manifiesta una estructuración de esta característica mucho más desarrollada que la del sitio digital. La misma se manifiesta en dos grandes niveles: el de la forma y en el de los contenidos.

1. En el nivel de los contenidos.

Entre la tapa y los contenidos del número.

Entre el Sumario y los contenidos desarrollados en el cuerpo principal.

Entre el título de las notas y los contenidos desarrollados.

Entre contenidos textuales y contenidos no textuales: fotos e imágenes supuestamente ilustrativas.

2. En el nivel de los componentes formales.

Respecto del formato.

Respecto de la estructuración de las secciones.

Respecto de la frecuencia de publicación.

1.1. Las tapas y la defraudación de los contenidos

La defraudación por medio de las tapas puede presentarse con las variaciones siguientes.

- a. Anuncio de notas falsas.
- b. Anuncio de páginas inexistentes.
- c. Anuncio de páginas en una paginación inexistente.

El caso más radical lo constituye la edición nº 19 en donde se presenta una tapa completamente falsa; ninguna de las notas anunciadas aparece desarrolladas o mencionadas siquiera en el interior del cuerpo de la revista. Según la lectura del número, la falsa tapa parece operar como “fachada” para ocultar la crudeza de los contenidos de la verdadera tapa, que aparece al dar vuelta la primera, es decir, en la tercera página. Esta segunda tapa se presenta con el nombre modificado en dirección de su antónimo (Seh!).

Otros casos de frustración consiste en asociar notas con páginas inexistentes, como ocurre, por ejemplo con el número 26 reeditado. En donde

aparece un recuadro amarillo con la siguiente leyenda “Pag. 74.” Y debajo: “no sabemos por qué esta revista tiene 52 páginas”.

Finalmente, y el caso más frecuente, es el de indicar páginas en ediciones que no vienen paginadas. La mayoría de los números de la revista vienen sin paginación, por lo cual para hallar las notas hay que ir contando hoja por hoja.

1.2. El Sumario Nah!

En orden decreciente, el elemento más radical en cuanto a la frustración, luego del elemento tapa, es la de la sección de Sumaria Nah, (En el número 22 aparece como Índice). Si bien no aparece en todos los números, tiene una frecuencia suficiente como para considerarlo significativo(3). Se trata de falsos índices con notas que no se desarrollarán en la revista. Al final de la página aparece un recuadro con la leyenda “Secciones” en donde aparecen sumariados algunas de las notas (no son estrictamente secciones en todos los casos). Este recuadro incluye al propio falso sumario llamado “Sumario de mentira”.

1.3. Las notas. Desvíos y omisiones del tema principal

En el caso de los contenidos internos de la revista, la frustración puede aparecer de dos modos: o bien se omite completamente el tema anunciado en el título, o bien el tema anunciado se presenta como una pequeña e irrisoria anécdota que luego se desvía hacia tramas supuestamente secundarias, que son en verdad la razón de la nota.

Los desvíos se realizan de dos formas características:

- a) Por medio de una introducción o contextualización sobredimensionada, en la cual el tema tiene una presencia nimia y casi caricaturesca. En estos casos, el tema no se desarrolla, sino que apenas se enuncia, extendiéndose a un pequeño párrafo de no más de diez líneas (en los casos más

extremos), en una nota que puede extenderse a dos o tres páginas, como puede apreciarse en el ejemplo siguiente(4)

- b) Por medio de desvíos graduales hacia tramas aparentemente irrelevantes. Aquí el tema sí se presenta desde el comienzo, y puede reaparecer en diversos momentos de la nota, pero la continuidad temática se va diluyendo en subtramas secundarias, que son las que van adquiriendo protagonismo(5)

Las omisiones pueden presentarse, también, de dos maneras:

- a) Sin aviso del carácter elusivo. El tema del título simplemente no se desarrolla sin ningún tipo de explicación aparente.
- b) Con enunciación explícita de la omisión. Aquí, en cambio, el escritor comienza anunciando, de manera expresa, su no intención de desarrollar el tema gancho de la nota, a favor de dar rienda suelta a sus pensamientos y reflexiones.

A continuación ilustramos esta segunda estrategia con dos ejemplos: n° 18 y 19. En el la nota del número 18 El encabezado anuncia el tema siguiente: “Se queda dormido en el jardín de su casa y una enredadera se le mete por el ano”. Acompañando el encabezado aparecen una serie de fotografías que remiten a dicho tema. Sin embargo, desde los primeros párrafos nos encontramos con la expresa intención del autor de no desarrollar el tópico prometido.

... He optado por dejar correr el torrente de sucesos y pensamientos que mana tumultuoso como un vómito después de una grande de muzzarella, tres speeds con vodka y media hora de bailar “el meneaito”.

Esta intención de rebeldía por parte del autor se refuerza en el final de la nota, cuando remata:

(...) recordarles que no iba a hacer de esta nota un regodeo de mi aneo, ni siquiera una breve reseña(...)

Luego, en el número 19, una de las notas anunciadas en tapa verdadera “Punk peluda se hace una cresta de vello púbico”, inicia su primer párrafo del modo siguiente:

No quiero redactar esta nota. Aunque seguramente vos querés leerla (...) No la quiero escribir porque me gustaría aprovechar este espacio para otra cosa

La frustración en los componentes formales

Finalmente, aparecen algunas estrategias de frustración vinculadas a la ausencia de regularidad en aspectos que se supone deberían presentar un alto grado de iteración. Estos desvíos de lo esperable aparecen asociados, ya no a los contenidos, sino a los aspectos formales de la revista. Estos aspectos son:

1. Formato y composición.
2. Estructuración de las secciones.
3. Frecuencia de publicación.

El formato y la composición

Respecto del formato y la composición, la revista ha modificado ocasionalmente su tamaño, el tipo de papel, así como suele alternar ediciones en blanco y negro, ediciones color, o ediciones mixtas. Los casos de modificaciones más extremas son las del número 11 y 28, donde es difícil asociar los formatos con un mismo producto. El número 11, especial de enanos, se presenta como una edición a la mitad de su tamaño. El número 28, en cambio, no sólo modifica el tamaño, de la revista tradicional al tabloide, sino que además cambia el papel de ilustración por papel prensa, simulando imitar al formato sábana(6)

La irregularidad de la estructuración en secciones

Uno de los casos más interesante es el de la estructuración de las secciones, como vehículo de la frustración en el contrato de lectura o en la hipótesis de convergencia que el lector se halla motivado a proponer.

Analizando los primeros números (a partir del 8) se puede establecer una cierta previsibilidad, según la cual, las secciones más regulares de la revista serían: la sección de Inés Pequinés. Psicóloga de mascotas; Los increíbles reportajes de Jorge Natas; Los consejos del Dr. Birome; y el Sumario de mentira. Sin embargo, estas secciones no permanecen en todos los números. De hecho, sólo dos son muy frecuentes: sumario de mentira y sección de Inés Pequinés. Incluso estas dos desaparecen en algunos números: de las secciones recién mencionadas, sólo el sumario aparece en el número 13, y en los número 17, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 28 29, el sumario no aparece.

Por otra parte, aparecen identificadas como secciones notas ocasionales que no parecen remitir a secciones estables, y secciones muy regulares, como las Inés Pequinés, Reportajes de Jorge Natas, no aparecen identificadas en el sumario, a pesar de aparecer en la revista.

Frecuencia de publicación

Es posible considerar un rasgo de la frustración la irregularidad de la frecuencia de publicación. La revista se asume como bimensual, pero lo cierto es que tiene una frecuencia muy irregular. En el sitio y en la versión impresa suele ser también tema de debates con los lectores. La dirección de la revista termina diciendo

Seguimos buscando sorprender en cada número, eso tampoco cambió. Nunca sacamos una revista pensando en su venta, sino en que esté buenísima. Eso tampoco cambió.” (Extraído del sitio www.revistanah.com.ar el día 4/5/2010.”Preguntas frecuentes”)

Si hacemos un balance de los números editados hasta el momento en función de los años que hace que existe la revista, se advertirá que en ningún caso

se llega a cumplir los 6 números anuales. Lo más cerca que se ha estado es de 5 números en el año 2009, pero esa cifra no se ha mantenido en 2010. A continuación presentamos un gráfico de distribución de las publicaciones entre 2001 y 2010.

Conclusiones provisionarias

A partir de los grados de remisión analizados, estaría en condiciones de concluir, aunque sea provisoriamente, que la diferencia entre ambos soportes se da en el grado de sistematización de la estrategia discursiva, tanto en la ausencia de remisiones como en la presencia elevada de las mismas en uno y otro soporte.

Mientras que la versión digital de los contenidos manifiesta la ausencia de remisión en el nivel local de la nota, entre el vínculo y el destino, etc. la versión impresa desarrolla estos desfases en todos los niveles posibles. Pero este carácter sistemático se manifiesta en la versión papel también el caso opuesto, es decir, en el establecimiento de remisiones fuertes entre los componentes del sistema.

BIBLIOGRAFÍA

(La bibliografía que se menciona a continuación es únicamente bibliografía citada en el cuerpo del trabajo, y aquella sobre la que se ha trabajado.)

Bateson, Gregory (1993). *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu.

Fuentes consultadas

Revista NAh! N° 8, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 11, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 13, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 14, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 16, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Revista NAh! N° 17, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 18, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 19, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 20, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 21, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 22, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 23, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 24, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 25, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 26, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 27, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 28, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

Revista NAh! N° 29, Buenos Aires, Nah! Contenidos.

WWW.REVISTANAH.COM.AR (Entre Octubre 2009 y Octubre de 2010)

NOTAS

1. En el primer caso se trata de una parodia al diario deportivo “El gráfico” cuya portada refiere, paródicamente, al escándalo mediático que causó Passarella cuando exigió a los jugadores de fútbol que se cortaran el pelo. En el segundo, la portada refiere a la película de ciencia ficción *X-Men 3*, a partir de presentar en la tapa al *doble argentino de Wolverine*.
2. Gregory Bateson define a la *convergencia* como el aspecto anticipable de una materia, aquello que es predecible o lo que tiende a reproducirse de manera racional. Por el contrario, la *divergencia* es el factor creativo y transgresor que se desvía de lo anticipado, produciendo novedad y algún nivel de caos. Todo proceso, dice Bateson, participa de ambos movimientos de convergencia y divergencia. Cfr. Bateson, Gregory; 1993.
3. Al momento de escribir este primer informe, no se han podido relevar todos los números, como ya se indicado. No obstante, de los 18 números totales analizados, la mitad presenta el sumario nah, o algunas de sus versiones posibles (falsos índices).
4. Casos de este tipo, son la nota sobre Passarella en el número 13, la entrevista a Juan Topo en el número 14, la nota sobre el esquimal que al ver el Yeti se toca el huevo izquierdo y muere congelado, en el especial de Inviernah, entre muchas otras.
5. Casos de este tipo son las notas principales de tapa en los n° 8 “Encuentran preservativo usado en Marte”; n° 16 “Sombrillas Violadoras en Mardel”; y en n° 17, nota principal de, entre otras.
6. Aunque estas alteraciones sustantivas sean excepcionales, no deja de tener cierto impacto en los números futuros. Así, el lector está habituado a estar alerta a los cambios materiales del producto, y a *descubrirlos en el kiosco*.

LAS ORGANIZACIONES NARRATIVAS CINEMATográfICAS EN EL CONTEXTO PRE-INSTITUCIONAL (1902-1916). EL CASO DE LA INADECUACIÓN Cómica

Juan Alfonso Samaja

juansamaja@yahoo.com.ar

Ingrid Bardi

Ingrid_bardi@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Organizaciones narrativas en el período pre-institucional (Francia-EE-UU: 1900-1925)

Director: Juan Alfonso Samaja

Centro de Estudios sobre cinematografía

Palabras Claves

Géneros narrativos cinematográficos, Comedia, Inadecuación, Cualificación

Resumen

Presentamos los resultados parciales de un extenso programa de investigación sobre géneros narrativos cinematográficos en el contexto institucional. Hemos comenzado a trabajar sobre las primeras e incipientes organizaciones narrativas del período pre-institucional (1902-1916), con el objetivo principal de sintetizar los principales esquemas o estructuras formales. Hasta el momento hemos identificado 5 grandes categorías narrativas, a saber: el aleccionamiento, la sustracción, el renunciamento, el entrecruzamiento y la inadecuación, como los grandes organizadores del relato narrativo pre-institucional. De estos cinco esquemas presentamos en esta ponencia la descripción sistemática de la Inadecuación, que es parte fundamental de lo que denominamos género cómico. La propuesta principal del trabajo es que la Inadecuación se expresa como una relación conflictiva entre dos contextos, o

mejor aún, entre los elementos de un contexto propio y las formas de consagración y cualificación de un contexto extraño. En este sentido, el conflicto cómico se desencadena, básicamente al infiltrarse el elemento de un contexto al otro, a través de lo que denominamos la *cualificación anómala* o *ausencia de cualificación* de los elementos del relato que se desplazan entre contextos. De nuestra propuesta se concluye que la estructura cómica de la inadecuación no puede reducirse a una caracterización aislada del personaje principal, ni de los personajes secundarios, sino que involucra a todos los elementos de la trama (objetos, acciones y contextos).

* * *

En el año 2005 el Centro de Estudios sobre Cinematografía comenzó a desarrollar un extenso y ambicioso programa de investigaciones sobre la génesis de las estructuras narrativas institucionales, en el marco de lo que se denomina el *proceso de industrialización de la producción cinematográfica*(1). Los resultados de la investigación que venimos a presentar corresponden a la primera fase del programa mayor, y a la primer parte de la segunda(2).

Esta primera actividad exploratoria se inició con el visionado de los films del período pre-institucional, con el objeto de ir identificando diversos patrones de regularidad en cuanto a la organización de los relatos(3). En una primera instancia, se comenzó a describir el contenido singular de cada una de las funciones narrativas: elemento que desencadena la alteración canónica, sujeto que protagoniza la acción que modifica la canonicidad, sujeto que la padece, objeto afectado en la transgresión o alteración canónica, sujeto que restituye el orden, existencia de punición final, sujeto que aplica el castigo, sujeto que lo padece, etc. A partir de estas primeras descripciones, se trató de ir configurando y sintetizando algunas regularidades de hecho con la intención de ver si era posible agrupar ciertos relatos fílmicos alrededor de ciertos componentes más o menos invariantes.

El resultado de esa primera indagación fue el relevamiento de cinco estructuras básicas y diferenciales, organizadas particularmente alrededor del tipo de fechoría narrativa representada. A continuación, describiremos solamente los componentes formales que corresponden al género cómico, identificado en nuestro estudio como *modelo de la inadecuación*(4).

La Inadecuación Cómica

Llamamos de este modo a la interacción conflictiva entre elementos de contextos contrarios. Inadecuado es aquello que en un contexto determinado se manifiesta *fuera de norma* según los protocolos instituidos, es decir, respecto de lo que resulta esperable ante una situación determinada.

Por ejemplo, si un señor se pone una peluca multicolor para asistir a una fiesta de disfraces, consideraremos su accionar como perfectamente apropiado para el contexto en que él se pretende desenvolver. Pero si el mismo señor se pone la misma peluca para asistir a una reunión formal de directivos de su empresa, la misma acción, que en el contexto anterior resultaba canónica, ahora se nos manifiesta profundamente inadecuada.

De esto último se advierte que la inadecuación no es una cualidad inmanente a las acciones, los objetos o los personajes, sino *relaciones* entre estos componentes enmarcados en un cierto contexto que los resignifica. Es precisamente *este desplazamiento* de los componentes entre los contextos (y lo que cada uno de estos habilita como acciones posibles) lo que provoca el efecto cómico. Cuanto más sepa el espectador de ambos contextos, cuanto más conozca acerca de lo que es normativo en cada uno, mayor será su capacidad de anticipar el efecto cómico.

El infiltramiento en la estructura cómica

El hecho de que algo se torne *inadecuado para algún contexto específico* nos está revelando una presencia no habilitada del componente en ese contexto, y de allí que se interprete el comportamiento como inapropiado, extraño o

desencajado respecto de lo que resulta convencional y conocido por todos. En otras palabras, del concepto de *inadecuación* se deriva un segundo concepto: el del *infiltramiento*.

Llamamos *infiltramiento al pasaje no-habilitado entre contextos de los diversos componentes del relato*. El accionar propio de un contexto conocido en un contexto extraño y nuevo. Aquellas acciones, objetos y personajes que resultan adecuados a un contexto, en el tránsito al nuevo escenario manifestarán diversos grados de *inadecuación*. Lo que es adecuado al contexto del baile de disfraces, resultará inadecuado cuando se quiera hacer *del mismo modo* en un contexto diferente (la reunión de directivos). Así, el modo de comportamiento propio de un baile de disfraces no corresponde a un contexto de interacción formalizado como el del trabajo en una empresa, y el hecho de que se hayan *mezclado* estas acciones con este contexto sólo puede interpretarse como un caso de *infiltramiento*.

La coordinación como libertad de la acción en el sujeto cómico.

Tanto la noción de *inadecuación* como la de *infiltramiento* cuentan con suficiente tradición en los estudios sobre la comedia (Cfr. Los estudios de Aristóteles, Wolfgang Kayser, Durkheim, Bergson y Freud, entre los más importantes). No pretendemos, por lo tanto, originalidad alguna en este aspecto. Sin embargo, todos estos autores han hecho del rasgo *involuntario e inintencionado del sujeto cómico* su filosofía de la comedia, sosteniendo que el efecto cómico resulta del carácter involuntario de las acciones realizadas.

Nosotros, reconocemos en el contenido de la *inadecuación* ese efecto involuntario, esencial para que (como afirma Freud) el sujeto espectador se identifique con el sujeto cómico y no con la comunidad de valores que se transgrede. Pero que el efecto sea involuntario, no implica que toda la estructura cómica tenga esa misma característica. Si, en efecto, la consecuencia es involuntaria, las causas que llevan a la actualización de ese efecto no lo son. Y esto es de la máxima importancia para nosotros, porque en esa *causa del efecto cómico* se halla la clave de comprensión del sentido narrativo de la comedia.

Por lo tanto, uno de los aspectos más importantes a considerar en este esquema es que la inadecuación entre acciones, entre sujetos y objetos, personajes y/o contextos no debe ser confundida con un mero antagonismo entre los elementos, tal como el que se plantea en el modelo de la sustracción como oposición entre el bien y el mal. Para que la inadecuación tenga lugar debe haber *una voluntad en la unión por parte de esas parcelas de realidad que se tornarán finalmente inadecuadas*. Sin esta *coordinación esencial* la inadecuación se degrada a un mero obstáculo. Esto significa que todo infiltramiento de elementos de un contexto en otro lleva implícita una *coordinación intencionada*, por parte del sujeto agente, de unir aquello que es conocido y familiar para él a un caso que desconoce y le resulta extraño.

Este *desconocimiento* puede ser consciente o no. Esto significa que el sujeto puede hallarse en un escenario cuyas normas y protocolos de comportamiento le son ajenas (por ejemplo, el borracho o el mendigo en una cena formal de las damas de alta sociedad), o bien puede ser del caso que el sujeto *actúe bajo la hipótesis de que conoce el contexto* cuando en verdad su conocimiento es falaz o problemático. Es decir, actúa creyendo que conoce el medio, seguro de sus acciones, aunque la realidad de su inadecuación le demostrará el error de sus hipótesis. Sin embargo, en ambos casos tenemos la *intención expresa* de coordinar los elementos de un contexto (el que el sujeto presume que tiene delante) en otro (el que finalmente está operando como escenario).

La coordinación supone una intención coexistencial, un deseo de unirse a pesar de la diversidad. Esta pretensión falla, no porque sea imposible la unión de los diversos, sino porque los diversos pretenden unirse como si fuesen uno, es decir, negando su condición de diversos. Buscan unirse en forma *mecánica* en lugar de hacerlo de manera *orgánica*, y en lugar de *organizarse*, pretenden meramente *conjuntarse* como si la diferencia no existiera. Pretenden *negar la diferencia generando la unidad a partir de lo idéntico*.

Veamos dos ejemplos sencillos: dos sujetos enfrentados en una pelea tienen un vínculo de antagonismo en donde la gloria de uno es la derrota del otro, la relación es puramente de oposición y cada uno es obstáculo del otro en el camino hacia la victoria. En este caso no decimos que uno es inadecuado para el otro, porque ninguno desea coordinarse con el otro en algún aspecto en función de alguna finalidad común. Por el contrario, si tuviésemos dos sujetos complementarios queriendo realizar una acción conjunta (por caso, conquistar dos mujeres), resulta esperable que las características del sujeto 1 (hábil para hablar con las mujeres, seductor, etc.) entren en conflicto con las características del sujeto 2 (torpeza, inhibición, etc.). De este modo *la inadecuación tiene lugar no por el carácter de obstáculo de un sujeto respecto de otro, sino por la pretensión de ambos sujetos por coordinarse para una acción común*. En síntesis, es precisamente esta unión problemática y voluntaria entre elementos contradictorios lo que produce el efecto narrativo de la inadecuación.

Veamos ahora un caso típico de prueba heroica: imaginemos que tenemos delante a un sujeto que se enfrenta a un dragón para rescatar a la princesa. Lo primero que advertimos en esta situación narrativa es que el dragón se constituye en el obstáculo de este sujeto. Ahora bien, ¿qué pasaría si agregáramos el dato de que el héroe no está cualificado para enfrentar esta prueba? Es decir, que de antemano sabemos que no tiene condiciones para sortearla, sea porque es torpe, haragán, ignorante o estúpido. Por ejemplo podría ser que al héroe se le haya pedido realizar una tarea previa, como preparación para esta prueba, pero que no la haya completado como se esperaba o directamente no la haya iniciado nunca. En efecto, la misma escena ahora produce un significado distinto, ya que el obstáculo del héroe ya no es el dragón, sino su propia naturaleza o condición (más bien su carencia de preparación) para enfrentar dicha prueba. Se produce entonces un caso de inadecuación, pero no entre el dragón y el héroe, sino entre las condiciones del sujeto y el tipo de prueba al que se lo somete. En resumen: si el héroe o personaje que enfrenta una determinada prueba está en condiciones (físicas, morales y/o intelectuales) de superarla, ésta simplemente

deviene en un obstáculo, sin importar que efectivamente la sortee o no. Por el contrario, si el sujeto se halla en condiciones de inferioridad (físicas, morales e intelectuales o una combinación de todas juntas) respecto de la misión que debe superar, decimos que el obstáculo se torna en inadecuación, y por ende, en una escena cómica por excelencia. Y esto, sin que importe el resultado de la prueba; en nada modifica el carácter de inadecuación el hecho fortuito y sorprendente de que el héroe o personaje pase felizmente la prueba, como cuando Homero Simpson se enfrenta a un tiranosaurio, le estornuda encima y el tiranosaurio muere.

La no intencionalidad en el obrar moral y jurídico es un rasgo general del efecto cómico, y es fundamental para que se produzca la risa y no la indignación por la convención transgredida. Pero es necesario distinguir algunos niveles en el desconocimiento de lo que se está produciendo, ya que el sujeto de la acción se mueve en diferentes niveles de desconocimiento o de ingenuidad. De este modo, el sujeto protagonista (sujeto de la inadecuación en la comedia) puede ignorar las sustitución de contextos; conocer esas modificaciones de los contextos, pero ignorar en cambio lo inadecuado de sus acciones en el contexto nuevo (lo que en última instancia es no advertir en toda su dimensión el cambio de contexto. En estos casos el sujeto no advierte una novedad real del contexto, sino sólo una diferencia de escenario, y por eso actúa del mismo modo que en el contexto de origen); o puede incluso conocer las modificaciones de contexto y lo inadecuado de su acción, pero desconocer en cambio su carácter inadecuado para enfrentar la misión que se le encomienda, etc. En definitiva, la inadecuación, por definición, siempre implica algún grado de ingenuidad entre los elementos coordinados.

Este carácter eminentemente involuntario y no intencionado de la inadecuación como efecto es el que ha llevado a los teóricos de la comedia a descuidar el otro componente del efecto cómico: la causa de la inadecuación. Es evidente que ningún sujeto pretenderá intencionalmente resultar inadecuado en algo que se propone. En este sentido, el sujeto parte de la hipótesis de que lo actuado es lo mejor que puede hacer dadas las condiciones actuales, siempre

desconocidas en algún aspecto por el sujeto. Sin embargo la pretensión de coordinar elementos de un contexto con otro sí debe ser intencional, y es precisamente esta intencionalidad la que produce el efecto cómico de la inadecuación. Sólo esta última resulta inesperada para el sujeto de la acción, aunque no para el sujeto espectador, quien casi siempre puede anticiparse al carácter inapropiado del sujeto y de sus acciones respecto del contexto representado.

Es importante advertir que el término *infiltramiento* refiere, en efecto, a una ausencia de reconocimiento de las instancias consagradoras de la acción. Ante cada situación se actualizan unas alternativas posibles que se enmarcan, en menor o mayor medida, en aquello que se considera esperable. Por supuesto que lo *esperable* es además lo se pretende que sea, lo que debe ser, según los protocolos correspondientes. Esto significa que dado un contexto, no cualquier modo de reacción está habilitado. Por lo tanto, el ingreso de posibilidades no esperables en el contexto sólo puede interpretarse como una lesión en el orden social, y por lo tanto, como el ingreso de un factor que desordena. Ahora, aquello que desordena en el contexto, como resultará obvio, no ha sido legítimamente admitido como posibilidad, y por ende ingresa como ruptura del orden. Ruptura potencial o ruptura actualizada.

De aquí se deriva un tercer componente de la estructura cómica que tampoco aparece explicitada en los estudios tradicionales de la comedia, precisamente por haberse limitado la estructura cómica al rasgo *involuntario de las acciones*, en lugar de considerar a esta característica como un momento del desarrollo de la forma narrativa. Este rasgo central es el que denominamos la transgresión de la prueba cualificatoria.

La cualificación anómala o ausencia de cualificación como rasgo estructural

¿Qué es la cualificación como prueba narrativa? El momento en que la instancia destinadora inviste al sujeto para actuar, es decir, legaliza su

desenvolvimiento en la acción. En los cuentos populares maravillosos esta prueba suele estar vinculada a dos momentos, más o menos invariantes: el reconocimiento del héroe de las capacidades en potencia, pero también la adquisición de competencias que antes no existían.

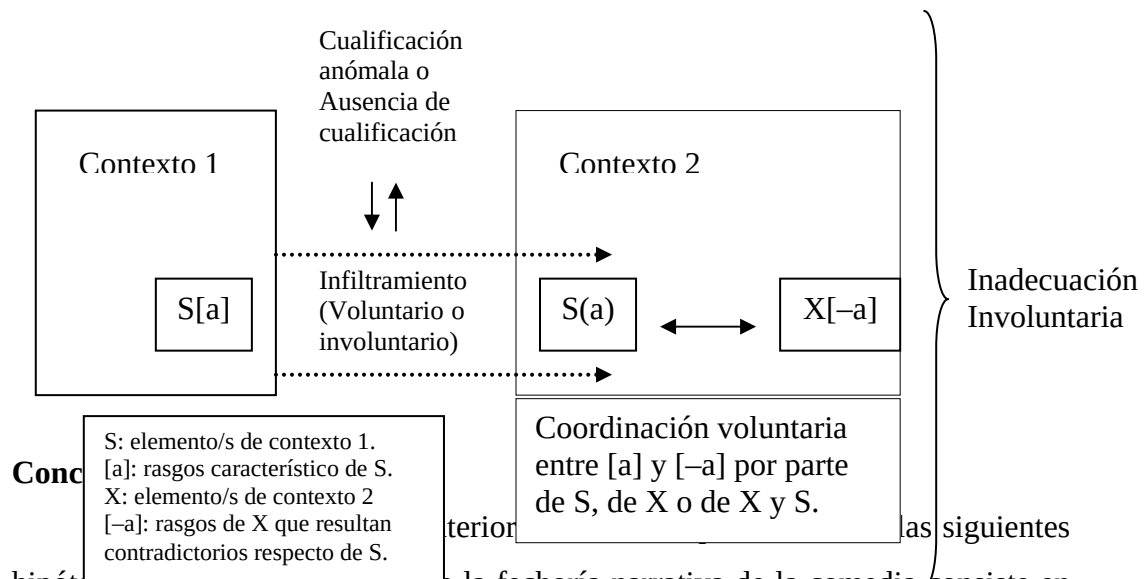
Aunque la cualificación suele estar organizada alrededor del héroe de la trama, no es difícil mostrar que también un objeto está sometido, o debe someterse a pruebas cualificatorias: sumergimientos en líquidos mágicos, conjuros, etc. Ahora, si tanto el sujeto como el objeto están sometidos a cualificación, por lo mismo pueden transgredir esa prueba: sea que no la atraviesen de modo canónico, tal como se espera que se lo haga, o porque expresamente no han pasado por esta instancia.

Esto implica un punto muy importante. Pues el orden no sólo debe restituirse (contenido del relato), sino que la restitución debe tener la *forma de la norma social para que la restitución quede legitimada y consagrada* (forma del relato). Es precisamente esta insuficiencia en las capacidades y/o disconformidad formal entre las acciones realizadas por el héroe y los protocolos de la comunidad respecto al obrar normativo, lo que constituye el núcleo de la inadecuación en la estructura del relato.

En los relatos heroicos no-cómicos, la cualificación cumple siempre con estos dos requisitos (reconocimiento de la virtud potencial e iniciación a través de pruebas especiales) de manera satisfactoria. Sin embargo, en la comedia este segundo momento de la iniciación (como capacitación u obtención del objeto mágico *de manera canónica*) se manifiesta casi siempre de manera problemática.

Es, de hecho, sintomático que en los films de este primer período la mayoría de los desenlaces narrativos involucren una punición final al transgresor cómico, en forma de castigo físico o sanción jurídica. En ambos casos se trata de separar al sujeto del objeto, en función de considerar que el *modo* en que se ha apropiado de aquel no es canónico en dicha comunidad de valores.

A continuación presentamos el esquema formal resultante de este relevamiento, y que sintetiza, a nuestro parecer, la *forma de la comedia*.



hipótesis. siendo que lo propio de la fechoría narrativa de la comedia consiste en el infiltramiento como consecuencia de la cualificación anómala entre los componentes del relato, entonces la comedia existe como forma mientras dure esa ausencia de cualificación. Esto significa que el reconocimiento del destinador impide que un relato pueda interpretarse y desenvolverse como comedia. Precisamente, porque el efecto cómico se da a partir de la acción enmarcada en una ausencia de legitimación.

Ahora, esto implica que para que exista la estructura o forma cómica en un relato, la ausencia de cualificación debe estar sistematizada. Esto quiere decir que para que consideremos *cómico* a un relato, no alcanza con efectos locales y espaciales de inadecuación, que al momento que se desarrollan, también desaparecen. Por el contrario, sólo se cristaliza la forma cómica cuando dicha anomalía de la cualificación *permanece en el tiempo del relato*.

Esto último es de gran interés para nuestro estudio, pues advertimos que una de las preguntas decisivas es ¿cuándo y por qué un rasgo aislado, o una serie de rasgos locales devienen en un esquema o estructura sistemática?

La vida combina muy diversos rasgos que están entramados en sucesivo y en simultáneo, sin que necesariamente ninguno predomine de manera absoluta sobre los otros. De allí la riqueza y complejidad de la vida misma. Esto quiere decir que en nuestras vidas protagonizamos hechos de comedia, pero también

hechos de miedo, de tristeza, etc. Ninguno de nosotros vive en una comedia, o en un melodrama. Ni siquiera el día completo de una persona puede estrecharse de ese modo.

Sin embargo, la dinámica de los géneros es precisamente esa; focalizar un rasgo aislado y tomarlo como estructura. El género toma rasgos aislados y los exagera hasta hacer de ellos una totalidad verosímil. Hay algo de caricaturesco en esta dinámica, y por ello nos atreveríamos a decir que el movimiento mismo de la constitución genérica parece tener algo de cómico, al menos formalmente.

De esto se desprende que no cualquier relato es por sí una estructura genérica, pues es evidente que no todos los relatos pretenden organizar un contenido a partir de estructurar un rasgo aislado de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick.** (2000) *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- Bajtin, Mihail.** (1992). *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Bergson, Henri.** (2003). *La risa*. Buenos Aires, Losada.
- Bruner, Jerome.** (1990). *Actos de significado*, Madrid, Alianza.
- Brunetta, Gian Piero.** (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico. Griffith (1908-1912)*, Madrid, Cátedra.
- Cossio, Carlos.** (1964). *La Teoría Ecológica del Derecho y el concepto jurídico de libertad*, Abeledo-Perrot, Buenos Aires.
- Durkheim, Émile.** (2008) *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Losada.
- Eco, Umberto.** (1998). *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen.
- Freud, Sigmund.** (1952) *Obras Completas de Sigmund Freud*, (Tomo III), Buenos Aires, Santiago Rueda-Editor.
- Metz, Christian.** (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. 1 y 2), Barcelona.
- Neale, Steve.** (2000). *Genres and Hollywood*, Routledge, London.

Pinel, Vincent. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ma Non Troppo.

Propp, Vladimir. (2001). *Morfología del cuento*, Vladimir Propp, Madrid, Akal.

Samaja, Juan Alfonso y Bardi, Ingrid. (2010) *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales de los géneros cinematográficos pre-institucionales (1902-1916)*, Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Cinematografía, Sociedad Argentina de Información.

Samaja, Juan Alfonso. (2006). *Género y modelo narrativo en el proceso de industrialización del cine norteamericano. Elementos para una revisión de los géneros cinematográficos*, Buenos Aires, Actas del VI Congreso Nacional de Semiótica *Discursos Críticos*. (2005). ISBN 987-23328-0-0..

Samaja, Juan. (2007) “Las grandes estructuras argumentales posibles” (Póstumo), en *Perspectivas metodológicas*, N° 7, Edicionales de la UNLa, Buenos Aires. Pp. 11-23.

Steimberg, Oscar. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.

Steimberg, Oscar. (1988) *Recepción del género*, Buenos Aires, Colección Investigaciones. Secretaría de publicaciones. Facultad de Ciencias Sociales UNLZ.

Todorov, Tzvetan. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México, La red de Jonás.

Traversa, Oscar. (1984). *El significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

Wimpi. (1978). *La risa*, Buenos Aires, Freeland.

NOTAS

1. Son varios los autores que han reconocido que en este proceso no sólo se ven afectadas las formas racionales de la administración de recursos, en términos del rodaje, sino también -y fundamentalmente- se modifican las operaciones semióticas asociadas a la producción de las narraciones. Entre otros, Casilda de Miguel (1988); Bordwell, David (1996); Bordwell/Staiger, J./Thompson, K. (1997). Sobre este asunto en particular puede consultarse nuestro trabajo anterior, presentado y publicado en las actas del VI Congreso Nacional de Semiótica, *Género y modelo narrativo en el proceso de industrialización del cine norteamericano. Elementos para una revisión de los géneros cinematográficos*. (Samaja; 2006).

2. Este programa se divide en tres grandes fases: 1) el estudio exploratorio y descriptivo sobre los modos de organización de los relatos pre-institucionales. Esta misma fase se dividió, a su vez, en tres momentos: A) un análisis sincrónico cuyo objeto fue la identificación de las estructuras elementales. B) Una descripción sistemática de cada una de las estructuras identificadas, de sus características formales, y de las diferencias específicas con las estructuras restantes. C) Finalmente, un análisis diacrónico de cada una de esas estructuras básicas a lo largo del período, sobre todo en la transición del film de corto y medio metraje hacia los de largometraje, tratando de indagar no sólo qué es lo que se transforma, sino cómo es que se desarrolla esa transformación. La segunda fase propone analizar las estructuras narrativas institucionales ya conformadas y consolidadas, estableciendo sus semejanzas y diferencias al interior del sistema. Este análisis se complementa evaluando el grado y tipo de relaciones que presentan estas estructuras institucionales con las estructuras previas identificadas en la fase 1. Finalmente, la última fase indagará sobre las transformaciones de los géneros institucionales en el período post-clásico (a partir de 1960), analizando las transformaciones correspondientes, tratando de comprender los nuevos contextos de enunciación de los relatos de género.
3. Los casos analizados fueron producciones norteamericanas, francesas e inglesas, por ser éstos los países de mayor desarrollo en la primera etapa de consolidación del cine.
4. Para un desarrollo extenso de las ideas que aquí se mencionarán, deberá consultarse nuestro trabajo *La estructura subversiva de la comedia. Análisis de los componentes formales de los géneros cinematográficos pre-institucionales (1902-1916)*.

SEMIÓTICA Y *PACKAGING*: LA CONTRAETIQUETA DE VINO

Prof. Mg. Sandra Sánchez

sandrasanchez@fibertel.com.ar

Proyecto de investigación: Letra, imagen, sonido. La construcción mediática de la ciudad

Director: Dr. José Luis Fernández.

Fac. de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires (UBACyT-SO94/2008-10)

Palabras clave

Semiótica – *packaging* – etiqueta de vino – sensaciones – género

Resumen

Esta ponencia presenta algunas conclusiones de una investigación que, desde la Semiótica Discursiva, se acerca entre otros tópicos al mundo de la transmisión de las sensaciones producidas durante la cata presentes en las etiquetas de vinos. En ellas podemos observar la dificultad con la que se encuentra el enunciador que debe transmitir algo tan indeterminado como una sensación. Por esta razón uno de nuestros objetivos es observar cómo se hace comprensible la relación que existe entre el producto y el consumidor, merced a la mediación de un dispositivo tan complejo, discursivamente hablando, y tan breve como la contraetiqueta de vino. Por ejemplo, las sensaciones, producidas durante el examen organoléptico, no pueden aparecer en la contraetiqueta de vino tal cual son captadas por el especialista. Así pues, en nuestra investigación hemos observado que se produce la transformación de un texto fuente (ficha técnica) en un texto meta (contraetiqueta) persuasivo, con abundancia de metáforas y metonimias (figuras típicas de la expresión de la sensibilidad), cuyo lenguaje es netamente publicitario y en el que predominan

las funciones referencial, metalingüística y poética que conducen a la construcción de la exquisitez del producto y en el que es central la presencia del discurso descriptivo. No obstante, son constantes tanto los fragmentos narrativos como los explicativos pero siempre al servicio de la persuasión.

* * *

Semiótica y *packaging*: la contraetiqueta de vino

Con la aparición de los envases y de las diversas modalidades de etiquetación entró en juego una manera de mediación entre las cualidades sensibles del objeto –el vino– y el dispositivo en el que es representado –las etiquetas–.

En este trabajo la contraetiqueta es pensada como una configuración sensible, un dispositivo tal que gerencia un contacto entre el productor del vino y un potencial consumidor. Buscar las configuraciones que se inscriben en esa superficie, por lo tanto, permite observar de qué manera se produce esta mediación.

A lo largo del tiempo, hemos investigado los orígenes de las etiquetas de vino, hemos analizado los componentes verbales y no verbales de las etiquetas, hemos descripto las características invariantes y variantes y definido con minuciosidad este género (Sánchez, 2010b). Nos hemos abocado a analizar, a describir y a comparar aquellos rasgos –retóricos, temáticos, enunciativos (Steimberg, 1998: 42 y ss.)– que le son característicos desde su origen y que configuran sus condiciones de previsibilidad en la lectura (Steimberg 1998: 43). También observamos ciertas características que la relacionan con la etiqueta, este criterio comparativo contribuyó a descubrir la singularidad de la contraetiqueta en relación con su etiqueta. Trataremos de resumir a continuación algunos aspectos de nuestro extenso trabajo.

Pasado y presente del género

Al comienzo de la investigación se hizo necesario indagar acerca del origen y descubrimos que los datos que forman parte de las contraetiquetas han sido importantes desde la Antigüedad para identificar a los caldos; pero además la etiqueta estuvo ligada desde siempre al envase: así se dice de ella que “lo viste”.

Este género en sus inicios era una frase breve, que daba información respecto del contenido del envase en el que se ubicaba. Se podría pensar que en estas protoetiquetas habría predominado la función informativa; sin embargo, desde su origen incluyeron otras funciones como la conativa, la poética, etc. Veamos algunos ejemplos:

(1) En el año 30, los buenos vinos de las buenas tierras regaladas del templo de Ramsés II, en Per Amun. Bodeguero Tutmes.

(2) Año 5. Vino de la Casa de Tutankamón, señor del On del Sur, procedente del Río Este. Por el bodeguero Khaa.

(3) Luna antigua, de cuatro años, rojo, producto de Marco Valerio Abinnerico y de Cornelia.

(4) ¡De muy buena calidad! (inscripción encontrada en las ánforas de vino de la tumba de Tutankamón).

(5) Sírvenme puro; así Venus, que custodia el huerto, podría amarte.

A lo largo del tiempo las etiquetas fueron adquiriendo distintas características, cambios producidos en su mayoría por las modificaciones que fue sufriendo también su soporte (ánforas, vasijas, odres, toneles, botellas de madera o de vidrio). Actualmente las etiquetas y las contraetiquetas han expandido ese discurso primitivo. Sin embargo, aún conservan rasgos genéricos por los que podemos establecer relaciones entre las primitivas “etiquetas” y las actuales.

Según Steimberg (1993: 123), se trata de “rasgos de permanencia de componentes nucleares”.

Definición

En tanto *packaging* pensamos que es uno de los pocos lugares donde los productores pueden construir un vínculo con el consumidor. Nos encontramos entonces ante una configuración extremadamente compleja de signos visuales, táctiles y escriturales a través de la cual cada producto busca el contacto con el comparador potencial. Lo cual es doblemente difícil porque cada producto, cuyo *packaging* puede ser el resultado de una cuidadosa estrategia, se encuentra a su vez sumergido en la góndola, que es una suerte de largo muro de formas y de colores.

Ahora bien, las sensaciones producidas durante el examen organoléptico no pueden aparecer en la contraetiqueta de vino tal cual son captadas por el especialista. Hemos observado que se produce la transformación de un texto fuente (ficha técnica) en un texto meta (contraetiqueta) persuasivo, con abundancia de metáforas y metonimias (figuras típicas de la expresión de la sensibilidad) (Sánchez, 2003). Las sensaciones captadas durante la cata son imposibles de transmitir y de entender sin la “ayuda” de la metáfora razón por las que son “traducidas”, es en este sentido que afirmamos que se produce una transformación del texto fuente en un meta que incluye varios *tropos*.

Esto nos llevó a indagar acerca de cómo se estructuran los conceptos para verificar de qué forma se arman las redes que van “tejiendo” la experiencia conjetural de la comunicación de las sensaciones producidas durante la cata. Llegamos a la conclusión de que la estructura y la construcción de los conceptos metafóricos tienen una relación directa no sólo con el pensamiento, sino también con la acción y con nuestro cuerpo. En la contraetiqueta la relación con el cuerpo humano es constante, pues aparece representado metonímicamente con frecuencia.

Continuando con la definición, afirmamos que su lenguaje es netamente publicitario y en él predominan las funciones referencial, metalingüística y poética, lo que conduce a la construcción de la exquisitez del producto. En este texto meta predomina el discurso descriptivo, pero incluye a menudo la narración y la explicación como estrategias al servicio de la persuasión.

Todo lo que nos lleva a pensar que las contraetiquetas presentan regularidades. Tales regularidades contribuirían de por sí, junto con las identidades en el plano de la retórica verbal, a posibilitar la postulación de la permanencia del género. Pero, como dice Steimberg (1993: 124), “los géneros permanecen cambiando”. En las contraetiquetas se produce un “retorno a lo conocido como componente del efecto de género” (Steimberg 1993: 126); específicamente, en lo conservador de algunos ejemplos, que reiteran los tópicos de la familia fundadora, del suelo óptimo, de la iconografía medieval y fundamentalmente del origen destacado o noble, ya sea americano o europeo, siempre ligado a algún personaje destacado o al terruño.

Hemos registrado diversos estilos de construcción discursiva que erigen a su vez distintas versiones del vino y, por ende, de las marcas que los representan. A partir de esto la contraetiqueta se posiciona como un enunciado altamente codificado y poco innovador. Así la construcción social preponderante del vino tinto es la de un producto noble, ancestral, nacido de una antigua tradición que puede ser europea o americana.

Qué se describe

Es gracias a la descripción que la contraetiqueta expresa de forma destacada las características del producto, de las uvas, del lugar de origen o del proceso que le da vida al vino. La descripción del producto y la relación que establece con un sujeto aparecen representadas en las notas de cata, que son una poderosa invariante del género. En el eje del placer (Sánchez, 2004), la incorporación del producto al circuito biológico aparece mencionada con frecuencia.

Al analizar la relación de la descripción con el hacer perceptivo, advertimos que “no es posible pensar el efecto enunciativo independientemente del acto de percepción” (Fontanille, 1994). Prevalece así la presencia de un sujeto sensible afectado por la omnipresencia del objeto: el vino, que obliga a un recorrido de reconstrucción propio de la captación perceptiva. Consideramos que es posible explicitar la acción de la propia observación, el acto de contemplar el objeto del discurso y describirlo, en nuestro caso: la cata. Dado que quien percibe, el sujeto que recorre el objeto, no sólo deposita su mirada y sus apreciaciones sobre lo observado sino que también es afectado, tocado por las sensaciones que lo alcanzan (los olores, los colores, los sabores y las texturas) ante las cuales su cuerpo se activa y genera la tensión de la espera. Este mundo afectivo puesto en movimiento es el ámbito donde surge otra serie de significaciones atribuibles a otro tipo de sujeto diverso del observador: el *sujeto pasional*.

Se sitúa así la posición desde donde se constituye el objeto (el vino), desde donde se lo mira, y se señala la distancia que separa al sujeto del objeto. En los textos que hemos analizado, está presente la actividad de percepción, que da vida a algo desde el interior del discurso. En nuestro caso: construir y transmitir al consumidor las sensaciones producidas durante la cata como atributos del producto.

Qué se narra

Además de los saberes que se entrecruzan y que son interrogados, en las contraetiquetas hay una retórica de la evocación que se observa especialmente en los relatos que éstas incluyen. La narración en las contraetiquetas construye un pasado noble para el vino, que dignificará el producto otorgándole las características de sus fundadores, del origen europeo o argentino y/o de las tierras que los nutren. A esto se le suma que el relato justifica las inmejorables condiciones de producción, pues un conocimiento ancestral —a menudo, europeo— respalda la calidad del vino.

En los vinos de mayor precio y especialmente de bodegas tradicionales aparece un relato relacionado con la familia o con el fundador de la bodega. También se narra el proceso de traslado de las vides (comúnmente desde Europa); todo el relato tiende a construir el carácter ancestral y tradicional del vino, que se complementa con la inclusión de escudos y detalles en dorado. En relación con el tópico del origen, se detectó en los últimos 7 años un intento modernizador (Sánchez, 2008) en vinos como *Quara*, *Ampakama*, *La Puerta*, *Coquena*, entre otros. En ellos el diseño de las etiquetas alude al paisaje, a la fauna autóctona, o bien se incluyen guardas aborígenes, o algún otro elemento semejante, lo que construye la idea de “americanidad”, pero igualmente circunscripta en el tópico de origen que ya fue mencionado. Este cambio de estilo propone, a la vez, un giro en la relación que se establece con el enunciatario consumidor. En estos casos los fragmentos narrativos toman como tópicos el origen del nombre del vino (*Astica*), costumbres ligadas los pueblos aborígenes (*Quara*) o alguna leyenda (*Coquena*).

Qué se explica

En nuestro extenso *corpus* no abundan las marcas enunciativas. Esta ausencia indica un distanciamiento del enunciador, que produce un efecto de sentido de objetividad. En esos casos predomina la función referencial mediante la cual se informa, en detalle, por ejemplo, el proceso que da vida al vino. La función metalingüística es utilizada, a menudo, para explicar el origen del nombre del vino (voces aborígenes como *astica*). La contraetiqueta también explica, por ejemplo, cómo se desarrolla el proceso de vinificación o responde a posibles preguntas que se haría el enunciatario.

En general, hemos notado que no se incluyen conectores causales, a pesar de ser los nexos característicos del discurso explicativo. Sí se incluyen tecnicismos propios de la jerga del enólogo (como “maceraciones peliculares y remontajes diarios”). A menudo el discurso se objetiviza, el registro es formal y los verbos y pronombres aparecen en 3ª persona. En rarísimas oportunidades la contraetiqueta presenta un enunciador en 1ª persona o incluye una 2ª.

Y es que el sujeto de la enunciación en estas explicaciones no está tratando de producir un discurso verdadero, sino un discurso que produzca, como efecto de sentido, la verdad. Es decir, se trata de un *hacer-parecer-verdad*. Dicen Zamudio y Atorresi: “Este hacer persuasivo, en el caso de la explicación, está basado en el hacer creer determinada verdad sobre los objetos y cumple la función de establecer un contrato cognitivo –el ‘contrato de veredicción’– por el cual el destinatario, adherirá a la propuesta del destinador. Como se ve la explicación es un tipo de persuasión” (Zamudio-Atorresi 2000: 40-41). En nuestros ejemplos, el enunciador aporta una información que considera necesaria, algunas veces por la posible falta de competencias del lector y otras para exaltar la calidad de los caldos.

El discurso del enólogo

Este es el contexto en el que aparece el discurso del enólogo. Un discurso que debe ser transformado, adaptado para que la comunicación con los consumidores sea eficaz. Es un discurso que podríamos llamar *del especialista* y es el que legitima la contraetiqueta. Este discurso desde la Antigüedad suele aparecer acompañado de un nombre y –cuando lo hay– de un apellido, esto es, una firma que certifica la calidad del vino. Para Verón (2001: 158) “las contraetiquetas son el espacio de inscripción del discurso «técnico» (altamente mitologizado) sobre el producto, por lo cual su tamaño relativo indica la importancia que el enunciador-productor le adjudica a ese discurso técnico, que es el que interpela al consumidor en su «saber» sobre el vino, y crea eventualmente con él una complicidad entre «expertos»”, función que la etiqueta sola no puede cumplir totalmente.

El consumo de las etiquetas

En los restaurantes, bares, boutiques de vinos o vinotecas se utiliza la metonimia “etiqueta” para designar a los vinos. Así se dice que un restaurante

tiene una carta de vinos con una “buena selección de etiquetas”. De lo que se desprende la importancia de la etiqueta en el consumo mismo.

Durante esta investigación hemos entendido que, las etiquetas y las contraetiquetas pueden diferir en tamaño, pueden adquirir formas diversas, pueden incorporar más o menos información, pueden minimizarse hasta incluso fusionarse, pero el consumidor no sólo compra el vino sino también sus bellas etiquetas como preciados objetos de lujo, pues la gracia de ambas consiste en cierta dignidad aristocratizante propia del vino mismo.

Queremos aclarar que, así vestido, el envase no sólo representa un consumo sino que se convierte él mismo en objeto de consumo (Baudrillard 1969:186). Las etiquetas se vuelven consumibles como objetos culturales. Lo que se consume es el vino que las etiquetas representan. Es posible que el consumidor no crea todo lo que ellas le dicen, pero obra socialmente como si lo creyera.

La investigación actual

Actualmente estamos estudiando de qué manera reflejan las etiquetas de vino las prácticas de consumo y las formas de sociabilidad que en la ciudad llevan a cabo los consumidores de esta bebida en los nuevos espacios de consumo. El consumo de los vinos finos se sitúa en el centro de un arte de beber, cuyas dimensiones morales y sociales son la base de la creación de los nuevos espacios de consumo gastronómico de la ciudad. De hecho se puede observar cómo algunas etiquetas de vino (*Urban Uco*) incorporan y mediatizan la comunicación con el consumidor al incluir a la ciudad como espacio de consumo. Es por esto que consideramos que las etiquetas reflejan las prácticas del consumo de vino fino, pero además contribuyen al establecimiento de límites y de fronteras de clase en los espacios y en las modalidades del consumo en la ciudad.

Por todo lo dicho algunos de los objetivos actuales de esta investigación son: estudiar las etiquetas de vino en su diversidad para desentrañar a través de ellas las implicaciones del consumo de esta bebida utilizando categorías como elección, distinción y diferenciación; indagar acerca de cómo se construye en las

etiquetas la idea de “buen vino” para ser consumido en la ciudad pensando la relación entre etiquetas, espacios de consumo y sofisticación; observar la relación entre naturaleza/cultura que se construye en las etiquetas a partir de conceptos como el viñedo y la ciudad; analizar la categoría “origen” entendida como sostén del concepto “calidad” del vino atendiendo al origen europeo, nacional o aborigen; relevar la presencia del cuerpo del consumidor y la del cuerpo del vino en las etiquetas entendidos como el cuerpo percibiente y el cuerpo percibido. En resumen, se explorará los modos de mediatización de las etiquetas de vinos en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, J. (1969): *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.

Fontanille, J. (1994): El retorno al punto de vista, *Morphé*, Nº 9/10, Año 5-6, julio 1993-junio 1994: 37-52.

Sánchez, S. (2003): “Metáforas conceptuales en las contraetiquetas de vinos tintos”, *Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica “Semióticas de la Vida Cotidiana”*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Argentina de Semiótica: 1231-1237.

Sánchez, S. (2004): “La descripción como eje organizador del género contraetiqueta de vino”. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de “Políticas Culturales e Integración Regional”. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y la UNESCO.

Sánchez, S. (2008): *La comunicación de las sensaciones producidas durante la cata presentes en las contraetiquetas de vino tinto*. Tesis de Maestría, inédita.

Sánchez, S. (2010a): “Categorización y prototipos en las contraetiquetas de vino tinto”, en *La comunicación como ámbito de construcción de la realidad social*, Beatriz Alem (comp.). General Sarmiento, Licenciatura en Comunicación del Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento: 164-172.

Sánchez, S. (2010b): “La contraetiqueta de vino: un género con futuro” en *Taller Servicio 24 Horas*. Revista del Departamento de Investigación y Conocimiento de la Universidad Autónoma Metropolitana (U.A.M.). México, D.F.. En prensa.

Steimberg, O. (1998 [1993]): *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.

Verón, E. (2001): “Insignificancias”, en *Espacios Mentales. Efectos de Agenda 2*. Barcelona, Gedisa.

Zamudio, B. y A. Atorresi (2000): *La Explicación*. Buenos Aires, Eudeba.

AUTORES TERRITORIALES.

ANTECEDENTES Y APROXIMACIONES.

Carmen Santander

carmenm_santander@hotmail.com

Proyecto de Investigación: Autores territoriales. Segunda Etapa

Directora: Carmen Santander

FHyCS – UNaM.

Palabras clave

Autor – territorio – discursividades – prácticas sociosemióticas – constelaciones.

Resumen

En este proyecto planteamos una serie de problemáticas en relación con los dos conceptos claves para trabajar la literatura en Misiones: el de *autor* y el de *territorio*. La actividad desarrollada nos permite, hoy, operar con estos conceptos para instalar una actividad interpretativa de las múltiples significaciones y propicia el despliegue de líneas de investigación generadas a partir de las iniciativas de los integrantes del equipo. Esta posición nos permitirá configurar una cartografía de la literatura de Misiones, no sólo desde las últimas tres décadas, territorio temporal en el que se produjeron múltiples manifestaciones que entretejieron la urdiembre del campo cultural misionero sino que será interesante abordar otras constelaciones territoriales complejas.

La enunciación del tema implica la posibilidad de un diálogo interesante con discursividades que inscriben prácticas, juegos de lenguaje y promueven la configuración de grupos. Las lecturas críticas responderán a criterios referidos a categorías teóricas: formaciones, instituciones, pulsiones y tensiones en el campo cultural y el campo intelectual, juegos de lenguaje, constelación de diálogos con

autores de la literatura universal, dispositivos de inscripción en la memoria cultural, los autores / escritores / productores y los lectores.

Su inclusión en el Programa de Semiótica responde a la posibilidad que esta disciplina brinda desde lo teórico cuanto desde lo metodológico para el análisis de los procesos de semiosis infinita y en particular, para la lectura crítica de un territorio en el que las prácticas lingüísticas, intelectuales y sociales, propias de un contexto de relaciones interculturales le otorgan un matiz especial.

* * *

Las orientaciones del proyecto que se presentan en esta oportunidad adquieren relevancia a partir de la puesta en cuestionamiento de la definición de literaturas regionales, planteo con extensa tradición en el campo de la crítica literaria y que desde nuestra perspectiva no resulta pertinente para transitar en la especificidad de lo literario cultural de Misiones. Por ello, intentamos realizar una serie de aproximaciones:

Una aproximación arqueológica breve nos remite a los antecedentes de la actividad actual y encuentra su horizonte en los estudios previos realizados en torno a la producción literaria e intelectual de Marcial Toledo en relación con sus itinerarios y prácticas significantes en el campo cultural misionero. Se realizó desde la articulación crítica entre la sociosemiótica, la indagación genética, la teoría literaria y los aportes de la conjunción de la perspectiva lingüístico-discursiva y la informática para la construcción de la arqueología de la producción.

Allí surgen las primeras discusiones en torno a lo literario regional y se decide por el enclave en el término *provincia* en relación con el *territorio*, ambos conceptos marcadamente presentes en el imaginario social.

A partir de esa indagación se visualiza el dinamismo del campo cultural a través de la formación de grupos y revistas que le otorgan momentos de

efervescencia, de continuidades y discontinuidades; por ello se configuró y operó con un álbum de las *Revistas literarias y culturales de Misiones desde la década del sesenta* y se puso en escena una serie de instrumentos que permitieron la definición de ese género por cuanto en este territorio las producciones periódicas mostraban límites poco precisos y resultaba posible hablar de hibridaciones e interdiscursividades. El trabajo se configuró desde la semiótica, el análisis del discurso y los estudios culturales, incursionando nuevamente en la construcción de un álbum digital de las revistas en el que convergieron dimensiones provenientes de la catalogación, resignificadas en torno a la concepción de álbum como espacio con conexiones múltiples y sin un centro único: una constelación antes que un archivo. Los resultados muestran la posibilidad de promover el estudio y la circulación de las producciones literarias y culturales en un espacio caracterizado por las ediciones de autor muchas veces agotadas.

El tercer elemento que da cuenta del estado de la cuestión, nos reenvía a la bibliografía existente; como así también, a las denominaciones de Congresos y eventos científicos. Las calificaciones otorgadas constituyen el punto de partida para poner en debate el caso de la territorialidad de las producciones en Misiones.

En consecuencia, planteamos la problemática de los *Autores Territoriales*, que se ha detenido y se detendrá en una aproximación sociosemiótica. Es en este juego de búsqueda, creación y conversación sin un punto único o raíz donde *rumiamos* lo siguiente: pensar, sentir y enunciar la territorialidad crítica acerca de la literatura regional nos expone a las emergencias y a las traducciones que nos apasionan porque nuestra región es una región cultural en la que no existe la unicidad de identidad sino la diversidad en términos de heteroglosias; donde los límites se escurren y se vuelven permeables en entramados con otras lenguas y otras culturas. Esto significaría, desde nuestra mirada, que la concepción de literatura regional se escinde del marco de una literatura nacional argentina. No obstante, como no pensamos en un solo origen o raíz, los proyectos autorales sobre los que operamos no son encontrados en *un afuera* de la literatura argentina,

sino que estarían atravesados por ella, son arrastrados en su movimiento en un *entre (in-between)* la región cultural y la literatura argentina.

La región es interpretada, por nosotros, como un territorio que excede el marco de las delimitaciones jurídicas y políticas; por lo tanto, la región cultural misionera nos es limitable en esos mismos términos. Configura una región que se desliza entre tres naciones: Brasil, Paraguay y Argentina; pero además, con características propias de una semiosfera fronteriza atravesada por el plurilingüismo y las relaciones interculturales.

Una aproximación territorial: el despliegue conceptual con anclaje en autor y territorio resulta un desafío para pensar, analizar e interpretar los proyectos autorales, el territorio cultural misionero en términos generales y con incursiones en diversas territorialidades.

Las territorialidades autorales que se presentan en este conjunto de ponencias despliegan e instalan las problemáticas en torno a esas palabras clave. A partir de ellos, se propone un espacio de enunciación en el que se exponen estrategias para pensar la territorialidad crítica en los márgenes. Nos interesa cartografiar la producción y las prácticas sociosemióticas a fin de ir proponiendo renovadas y (re)actualizadas categorías de análisis, la noción de territorialidad nos provee de herramientas para pensarlas en sus múltiples sentidos.

El corpus está compuesto por la producción literaria intelectual de cuatro autores: Marcial Toledo, Hugo Roque Wenceslao Amable, Raúl Novau y Olga Zamboni y una línea de trabajo que opera entre el territorio fundacional (la producción de Rafael Hernández y Juan Ambrossetti, dos viajeros del siglo XIX, cuando estas tierras se instituyen en Territorio Nacional, a partir de la década del 80') y la literatura de fines del siglo XX.

Actualmente, el equipo de investigación está integrado por cinco personas que han transitado por los diversos momentos de su formación institucional articulando investigación, docencia y transferencia.

Los trabajos aquí presentados hacen posible una cartografía de la producción y las prácticas sociosemióticas a fin de ir proponiendo renovadas y

(re)actualizadas categorías de análisis; y en ese contexto lo autoral y lo territorial nos proveen de herramientas para pensarlas en sus múltiples sentidos.

La exposición de Carla Andruskevicz sigue su línea de investigación, que trabaja la producción de Raúl Novau, las discursividades literarias y sociales, los diálogos con otras territorialidades de la biblioteca animalaria que operan con la maquinaria en su devenir. Por su parte, Carmen Guadalupe Melo reflexiona sobre la territorialidad literaria de los autores pero pone especial énfasis en la territorialidad de la investigación y la escritura crítica; además, realiza el inventario de la circulación pública de la producción literaria, ensayística y periodística de Olga Zamboni y Hugo Amable. Claudia Burg, se dedica a la territorialidad poética de la autora Olga Zamboni y Carolina Mora, trabaja la configuración territorial desde la perspectiva de los viajeros e intenta instalar la articulación de lo identitario desde la mirada del viajero paseante del pasado fundacional y de aquellos que intentaron la apropiación del lugar.

Una aproximación final: cabe mencionar que en este proceso nuestro objetivo constituye la (re)localización de un territorio de la *memoria*, entendida como operación de los dispositivos de inscripción de los textos, en un combate por la memoria, en el que se pone en juego el reconocimiento o el olvido. La actuación establece una relación entrañable entre historia y memoria, la palabra atraviesa las capas y los umbrales de una corporeidad literaria para hendirse en la memoria, a veces con un tímido balbuceo y en otras, con la fuerza de quienes comprenden las complejidades.

El universo de signos culturales organiza universos discursivos en los que podemos leer los textos y las prácticas de cada autor escritor. Algunos con explícitas enunciaciones acerca de sus posicionamientos en las que no están exentas las interpretaciones de las redes relacionales entre lo cultural central hegemónico (como conjunto de mitos de pertenencia, tradiciones de filiación constituidas como una *finis terrae* poblada de un lenguaje universal), y lo visiblemente periférico e invisible. Otros, con un margen de maniobras estrecho,

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

con esfuerzos y con ejercicios que no siempre alcanzan para producir las transformaciones que otorguen al campo literario misionero cierta autonomía y visibilidad en el contexto de la literatura.

LA MEMORIA RECUPERA Y CONSTRUYE SENTIDOS

Claudia Mariana Santiago

clamarsnt@hotmail.com

María del Carmen Santos

mdelcsantos@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Las prácticas lectoras y los modos de mediación de los docentes en la Provincia de Misiones

Director: Ana María Camblong

Codirectora: Claudia Mariana Santiago

FHyCS, UNaM

Palabras clave

Lectura y/o de prácticas lectoras, mediación/mediadores, indagación dialógica, biografías lectoras

Resumen

El Proyecto “*Las Prácticas lectoras y los modos de mediación de los docentes de la Provincia de Misiones*” nos permite reconocer y analizar cómo las **representaciones**¹ sobre la **lectura** y la literatura construyen modos de **mediación** y apropiación en las prácticas escolares de nuestra provincia.

Aquí ponemos en cuestión, problematizamos aquellas matrices que dan sentido a la actividad cotidiana de producir o reproducir discursos. Volvemos la mirada hacia las **biografías lectoras**, de los maestros, a fin de reconocer aquellas prácticas que la constituyeron como uno de los caminos que permitiría objetivar los esquemas que intervienen a la hora de propiciar o no puentes hacia universos significantes más amplios.

Reconocemos algunos modos en la que los docentes de nuestra provincia se vinculan con la cultura escrita a través de escenas de lectura fundacionales, con el objeto de explorar las **prácticas de lectura** que en ellas subyacen.

* * *

Esta comunicación reflexiona sobre *las prácticas lectoras de los docentes de la Provincia de Misiones*. Nace de la inquietud que sentíamos a la hora de diseñar capacitaciones en el campo de la lectura, interrogándonos acerca de qué sucedía con ellos/ ese *otro* en su rol docente. Decidimos interrogarlas a partir de diferentes registros: algunos narrados por los docentes en contexto de capacitación; otros surgidos de aquellas escenas de lectura puestas en valor por los mismos maestros.

Esto nos permitió analizar algunas de las *representaciones* que los docentes tienen de la lectura, la literatura y de sus modos de mediación, considerando que dichas representaciones se ponen en juego en el momento de la práctica docente propiamente dicha.

Nos interrogamos entonces cómo se ponen en diálogo esas representaciones y los modos oficiales, curriculares y homogenizadores del acto de leer. Cómo lidian con los múltiples obstáculos frente al mandato social de “formar lectores” y evitar el “fracaso escolar”. Nos interesó analizar cómo, por qué y en qué situación se encuentran profesionalmente para abordar o construir alternativas de *mediación* en el contexto institucional.

Nuestro proyecto indagó en dos líneas temáticas: *El docente como lector* y *El docente como mediador*. De ambas se desprendieron diferentes nodos conceptuales que fueron puestos en tensión durante las instancias de capacitación.

Estas narraciones nos ayudaron a comprender los modos y los espacios que las propician o restringen, y a la vez, que pusieron en movimiento interrogantes acerca de ¿qué es leer?: ¿cómo leen los que leen? y: ¿cómo se lee?.

Un primer acercamiento al material que conforma nuestro corpus tiene que ver con la narración de un segmento de la vida privada,- umbral entre lo íntimo y lo público- donde se despliega el sentido de la temporalidad: fechas, sucesos, acontecimientos, que desafían a la memoria en una espacialidad geográfica: lugares, moradas, donde los cuerpos construyen un espacio biográfico (Arfuch, 2005). No nos preocupa la veracidad de los recuerdos sino su significatividad, o las razones por las cuales el narrador escoge ese fragmento de vida y lo pone en escena.

Comencemos con una analogía. La escena teatral supone una disrupción en el devenir del tiempo. Corte y síntesis, la escena constituye la representación de un acontecimiento ante el público, que al esperar, construye sentido con lo sugerido, con lo latente, y resignifica *aquello que ve/siente*. Entendemos la autobiografía lectora como una escena que tiene como protagonista al propio escribiente, que a través de la memoria y la evocación construye una (re)presentación de sus primeras lecturas, que se asocian a una pluralidad de experiencias pobladas de afectos. Cito una de ellas:

Vienen a mi memoria tantas cosas que debo ordenar un poco mis ideas para organizarlas. Creo que mi primera experiencia se remonta a unos viejos discos de vinilo que colocaba mi mamá en el tocadiscos y de los cuales salían cuentos fantásticos y maravillosos con sonidos que erizaban los pelos (...) Y bueno, a pesar del espanto que causaban en mi hermana y en mí estas narraciones, también influyeron en las ganas de conocer más y más cuentos... (R. K., Escuela N°7 de Villa Cabello).

En las escenas de lectura se vuelven a oír “la voz de mi madre”, “el relato una y otra vez narrado por mi abuelo”, la intimidad y el placer del contacto con el otro, sea a través del libro o de la oralidad. Pero como el relato es, como pensó De Certeau, “un viaje, una práctica del espacio” reaparecen en él enclaves del paraíso perdido de la infancia “aquel rincón absolutamente mío”, “la sombra de ese árbol”, “aquella casa inolvidable”, “mi pueblo”, “el viaje”, “la visita”... asociados

a momentos especiales: la sobremesa, la siesta, la noche, el sueño...del ayer. Cito otra escena de lectura:

En mi infancia veníamos a Apóstoles de visita a lo de mis hermanas. Me encantaba venir y ver a mis sobrinitos, pero lo que más me gustaba era el ritual que preparaba Porota, mi hermana. Mientras todos se acomodaban, me llamaba y me llevaba a una habitación y bajaba de un enorme ropero una gran caja repleta de libros. Era una fiesta para mí, no sabía cuál elegir. Los observaba, miraba sus imágenes y luego los leía... (R. E., Apóstoles).

La evocación, el recuerdo, el relato hacen presente en ese tiempo y espacio a los “otros” (hermanas, amigos, sobrinos) protagonistas de la historia narrada y por medio de los cuales el narrador construye su subjetividad y su identidad. La lectura, el libro, emergen en estos relatos como objetos de deseo, constituyen lo esperado, el abrigo, la protección, el encuentro, el afecto.

El relato, que hace público lo privado, resemantiza el verbo “leer”, en una experiencia en primera persona que recupera la lectura del mundo -que como dijo Freire, preexiste a la lectura de la palabra-, mundo en el que vuelvo a encontrarme, como frente a un espejo- con ese otro que fui/soy, pero también con los otros (incluso con los que ya no están), los que tienen una visión distinta del mundo. Estos dones de la lectura, que movilizan el cuerpo y la mente, crean un vínculo con el otro, un lugar común sólo habitable como un *espacio poético* (al decir de Devetach) en el que uno mismo se reconoce como lector, se “descubre” (en lo que permanecía latente, lo que se transforma) en diálogo con otros modos de pensar. Esta experiencia se traduce en un tono que recurre a las imágenes sensoriales, a la metáfora, a la musicalidad y la selectividad del lenguaje poético. Una escena más:

En la etapa de mi niñez, vivíamos en la chacra, no había un televisor para ver, entonces... nos quedaba leer.

En cuarto grado, me compraron un libro de lectura llamado “Albricias”. Me acuerdo como si fuera hoy: lo abracé con todas mis fuerzas, era mi primer libro! El momento de la lectura era durante la siesta. Un deleite total... afuera el trinar de los pájaros y la luz del sol penetrando por la ventana... ahí estaba yo, tirada

sobre la cama leyendo mi librito (lo que más me llegaba eran sus hermosos dibujos y sus poesías)... (maestra de Apóstoles).

Las escenas de lectura recuperadas en un espacio de capacitación ponen en tensión el *deber ser*, que se debate entre los paradigmas tradicionales de acción pedagógica y aquellos *aggiornados* que irrumpieron en las prácticas educativas. Lejos del juego de la “memoria” que evoca exquisitas experiencias de lectura, a la hora de leer en las aulas, de pensar modos de mediación de la lectura, muchos docentes apelan a las prescripciones del curriculum y los hábitos que estandarizan gustos, textos “canónicos” y experiencias, muchas veces vaciadas de sentido. En esos registros reaparecen prácticas tradicionales conjugadas en modo imperativo: “lean”, “identifiquen”, “analicen” donde se inhibe el deseo, la curiosidad y el placer de compartir con el otro.

El historiador Roger Chartier² explica que la lectura es una práctica cultural realizada en un espacio intersubjetivo, conformado históricamente, en el cual los lectores **comparten** dispositivos, comportamientos, actitudes y significados culturales en torno al acto de leer.

Siguiendo el mandato normalizador que pervive en el estilo institucional de muchas organizaciones (según el cual la escuela debe asegurar la formación ética y cívica del ciudadano), en los autoregistros el maestro interpreta, da sentido a los textos, trata de dirigir las interpretaciones; pero por suerte en muchos casos, el mismo proceso dialógico desencadenado hace imposible encarcelar el sentido.

Por ejemplo, en un aula plurigrado de una escuela rural, un maestro pregunta a sus alumnos si una leyenda es real³. Noelia y Mirta (4° grado) dicen que sí y los alumnos de 6° grado dicen “no”. El maestro responde que **no es real** y les pregunta si conocen la leyenda de la Yerba Mate, del yaguareté; también les pregunta si los abuelos les cuentan historias, leyendas, etc... Ceferino (5° grado) dice que sí, que después no podían dormir y que una leyenda es “algo que pasó antes”...

Pese a que la afirmación del maestro (“las leyendas no son reales”) no es discutida directamente por los alumnos, el devenir de la conversación cuestiona ese criterio de veracidad.

Continúa el diálogo:

Maestro: — ¿Quién es el yaciyateré?

Alumnos — Dicen que es un pajarito.

Maestro: — ¿cómo canta el yaciyateré?

Nadie quiere responder.

Noelia: — señor, Pacho sabe, pero no quiere hacer cómo silva porque dice que va a venir el Yaciyateré acá.

Doris (6° grado) — mi hermano silbaba y a la noche soñaba que le venía a buscar.

Pacho (4° grado) — mi tío dice que el Yaciyateré le cuida.

El maestro silba como el pajarito y los chicos se acurrucan bajo la mesa asustados.

El maestro entra en el juego, acepta las reglas, y el clima se vuelve íntimo, todos se olvidan, incluso él, de que eso “no existe”, la lectura los atraviesa, los envuelve; el diálogo pone en jaque la prescripción homogenizante sobre “*el sentido y la interpretación*”.

Son estas prácticas de lectura donde la narración pone en tensión aquellas subjetividades con las que significamos el mundo: fantasía y realidad hacen de contrapunto para poner sobre el tapete la trama de sentidos que los niños dejan ver: el lugar del héroe y del antihéroe, el vínculo del hombre y del animal, el sentido de peligro y supervivencia... ¿Esto no es acaso una puerta abierta a otros mundos?

En registros como este hallamos un intersticio para reflexionar acerca de esa tensión entre el deber ser y la interacción dialógica. La propuesta es poner en juego la apropiación social, histórica e individual que los lectores hacen de los textos, apropiación que incluye y a la vez trasciende los modos de leer propios de la escuela.

Creemos oportuno seguir discutiendo las categorías tradicionales de raigambre sociológica cuantitativa como *poco lectores* o *iletrismo*, categorías de base cognitiva de amplia divulgación como *comprensión lectora* o *competencia*

lectora, o de base cultural como *canon literario* o *placer de la lectura*, como bien lo expresa Bombini (2008), si pretendemos seguir indagando en este campo situado, desde esta perspectiva.

Después de este trayecto de trabajo reconocimos la necesidad de hacernos cargo de los nuevos interrogantes que surgían en un nuevo espacio que nos permita continuar indagando, reflexionando y transfiriendo el producto de nuestra investigación. De ahí que pensáramos instalar en la Academia el campo de la literatura infantil y juvenil en una especialización que se encuentra transitando su primera cohorte. Un nuevo trayecto en este camino que vincula escuela, comunidad y formación docente. No pretendemos *concluir*, sino *iniciar* un trabajo que nos exige implicarnos no sólo como observadores, sino como lectores reflexivos de nuestras prácticas.

BIBLIOGRAFÍA

Bombini Gustavo-(2005). Prácticas usuales y nuevas urgencias para una agenda de la promoción de la lectura” Plan Nacional de Lectura. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología Argentina

Bombini Gustavo-(2008) La lectura como política educativa. La Revista Iberoamericana de Educación es una publicación editada por la OEI . Abril

Bruner, Jerome, (1995). Acción, Pensamiento y Lenguaje, Edit. Alianza,

Bruner, Jerome, (1988). Realidad Mental y Mundos Posibles, Edit. Gedisa, Barcelona,

Chartier Roger. (1999). Cultura escrita, literatura e historia. Fondo de Cultura Económica. México,

De Certeau, Michel, La Invención de lo Cotidiano, Artes de Hacer, Unv. Iberoamericana.

Devetach, Laura. (2008)- La construcción del camino lector. Edit. Comunicarte. Buenos Aires.

Freire, Paulo, (2004). La importancia de leer y el proceso de liberación, Edit. Siglo XXI, Argentina

Lotman, Iuri, (2002). La Semiósfera III, Edit. Cátedra, Madrid,

Montes, Graciela, (1999). La Frontera Indómita, Fondo de Cultura Económica, México,

Petit, Michel, (2001). Lecturas: del espacio íntimo al espacio público, Fondo de Cultura Económica, México,

Petit, Michel, (1999) Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura, Fondo de Cultura Económica, México,

Ricour, Paul (1995) Tiempo y Narración. Vol. I y II Siglo XXI Madrid. 1995.

Ricour, Paul (1999) La lectura en tiempo pasado: memoria y olvido. Madrid Arrecife.

Santiago, Claudia (2006)- El Espacio Escolar entre Fronteras Discursivas. Un estudio de caso en un aula taller de video en una escuela urbana de la ciudad de Posadas.- Tesis de la maestría en Docencia Universitaria, UNaM.

Vigotsky y Bajtin, (1993). La organización Semiótica de la conciencia, Edit. Anthropos, España,

Vigotsky, L., (1997). La imaginación y el arte en la Infancia, Edit. Fontamara, México,

Wells, Gordon, Indagación Dialógica, Edit. Paidós, Barcelona

NOTAS

¹ **representación** "...imagen que tiene un individuo cualquiera acerca de alguna cosa, evento, acción, proceso que percibe de alguna manera. Esta representación –en la medida en que es conservada y no reemplazada por otra- constituye una creencia (o es elemento de una creencia) y es la base del significado que adquiere cada nuevo estímulo relacionado con esa cosa, evento, acción o proceso.." Raiter, A. (2002) Representaciones sociales; Bs. As.: Eudeba (p.11)

² **Roger Chartier**, francés historiador de la lectura, plasma sus ideas en diversos textos, entre los cuales se tradujeron *El orden de los libros. Las revoluciones de la cultura escrita. Cultura escrita, literatura e historia* y otros más.

³ Escuela N° 792- San Pedro- Grados 4°, 5° y 6° (múltiple)

LA MEMORIA RECUPERA Y CONSTRUYE SENTIDOS

Claudia Mariana Santiago

clamarsnt@hotmail.com

María del Carmen Santos

mdelcsantos@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Las prácticas lectoras y los modos de mediación de los docentes en la Provincia de Misiones

Director: Ana María Camblong

Codirectora: Claudia Mariana Santiago

FHyCS, UNaM

Palabras clave

Lectura y/o de prácticas lectoras, mediación/mediadores, indagación dialógica, biografías lectoras

Resumen

El Proyecto “*Las Prácticas lectoras y los modos de mediación de los docentes de la Provincia de Misiones*” nos permite reconocer y analizar cómo las **representaciones**¹ sobre la **lectura** y la literatura construyen modos de **mediación** y apropiación en las prácticas escolares de nuestra provincia.

Aquí ponemos en cuestión, problematizamos aquellas matrices que dan sentido a la actividad cotidiana de producir o reproducir discursos. Volvemos la mirada hacia las **biografías lectoras**, de los maestros, a fin de reconocer aquellas prácticas que la constituyeron como uno de los caminos que permitiría objetivar los esquemas que intervienen a la hora de propiciar o no puentes hacia universos significantes más amplios.

Reconocemos algunos modos en la que los docentes de nuestra provincia se vinculan con la cultura escrita a través de escenas de lectura fundacionales, con el objeto de explorar las **prácticas de lectura** que en ellas subyacen.

* * *

Esta comunicación reflexiona sobre *las prácticas lectoras de los docentes de la Provincia de Misiones*. Nace de la inquietud que sentíamos a la hora de diseñar capacitaciones en el campo de la lectura, interrogándonos acerca de qué sucedía con ellos/ ese *otro* en su rol docente. Decidimos interrogarlas a partir de diferentes registros: algunos narrados por los docentes en contexto de capacitación; otros surgidos de aquellas escenas de lectura puestas en valor por los mismos maestros.

Esto nos permitió analizar algunas de las *representaciones* que los docentes tienen de la lectura, la literatura y de sus modos de mediación, considerando que dichas representaciones se ponen en juego en el momento de la práctica docente propiamente dicha.

Nos interrogamos entonces cómo se ponen en diálogo esas representaciones y los modos oficiales, curriculares y homogenizadores del acto de leer. Cómo lidian con los múltiples obstáculos frente al mandato social de “formar lectores” y evitar el “fracaso escolar”. Nos interesó analizar cómo, por qué y en qué situación se encuentran profesionalmente para abordar o construir alternativas de *mediación* en el contexto institucional.

Nuestro proyecto indagó en dos líneas temáticas: *El docente como lector* y *El docente como mediador*. De ambas se desprendieron diferentes nodos conceptuales que fueron puestos en tensión durante las instancias de capacitación.

Estas narraciones nos ayudaron a comprender los modos y los espacios que las propician o restringen, y a la vez, que pusieron en movimiento interrogantes acerca de ¿qué es leer?: ¿cómo leen los que leen? y: ¿cómo se lee?.

Un primer acercamiento al material que conforma nuestro corpus tiene que ver con la narración de un segmento de la vida privada,- umbral entre lo íntimo y lo público- donde se despliega el sentido de la temporalidad: fechas, sucesos, acontecimientos, que desafían a la memoria en una espacialidad geográfica: lugares, moradas, donde los cuerpos construyen un espacio biográfico (Arfuch, 2005). No nos preocupa la veracidad de los recuerdos sino su significatividad, o las razones por las cuales el narrador escoge ese fragmento de vida y lo pone en escena.

Comencemos con una analogía. La escena teatral supone una disrupción en el devenir del tiempo. Corte y síntesis, la escena constituye la representación de un acontecimiento ante el público, que al esperar, construye sentido con lo sugerido, con lo latente, y resignifica *aquello que ve/siente*. Entendemos la autobiografía lectora como una escena que tiene como protagonista al propio escribiente, que a través de la memoria y la evocación construye una (re)presentación de sus primeras lecturas, que se asocian a una pluralidad de experiencias pobladas de afectos. Cito una de ellas:

Vienen a mi memoria tantas cosas que debo ordenar un poco mis ideas para organizarlas. Creo que mi primera experiencia se remonta a unos viejos discos de vinilo que colocaba mi mamá en el tocadiscos y de los cuales salían cuentos fantásticos y maravillosos con sonidos que erizaban los pelos (...) Y bueno, a pesar del espanto que causaban en mi hermana y en mí estas narraciones, también influyeron en las ganas de conocer más y más cuentos... (R. K., Escuela N°7 de Villa Cabello).

En las escenas de lectura se vuelven a oír “la voz de mi madre”, “el relato una y otra vez narrado por mi abuelo”, la intimidad y el placer del contacto con el otro, sea a través del libro o de la oralidad. Pero como el relato es, como pensó De Certeau, “un viaje, una práctica del espacio” reaparecen en él enclaves del paraíso perdido de la infancia “aquel rincón absolutamente mío”, “la sombra de ese árbol”, “aquella casa inolvidable”, “mi pueblo”, “el viaje”, “la visita”... asociados

a momentos especiales: la sobremesa, la siesta, la noche, el sueño...del ayer. Cito otra escena de lectura:

En mi infancia veníamos a Apóstoles de visita a lo de mis hermanas. Me encantaba venir y ver a mis sobrinitos, pero lo que más me gustaba era el ritual que preparaba Porota, mi hermana. Mientras todos se acomodaban, me llamaba y me llevaba a una habitación y bajaba de un enorme ropero una gran caja repleta de libros. Era una fiesta para mí, no sabía cuál elegir. Los observaba, miraba sus imágenes y luego los leía... (R. E., Apóstoles).

La evocación, el recuerdo, el relato hacen presente en ese tiempo y espacio a los “otros” (hermanas, amigos, sobrinos) protagonistas de la historia narrada y por medio de los cuales el narrador construye su subjetividad y su identidad. La lectura, el libro, emergen en estos relatos como objetos de deseo, constituyen lo esperado, el abrigo, la protección, el encuentro, el afecto.

El relato, que hace público lo privado, resemantiza el verbo “leer”, en una experiencia en primera persona que recupera la lectura del mundo -que como dijo Freire, preexiste a la lectura de la palabra-, mundo en el que vuelvo a encontrarme, como frente a un espejo- con ese otro que fui/soy, pero también con los otros (incluso con los que ya no están), los que tienen una visión distinta del mundo. Estos dones de la lectura, que movilizan el cuerpo y la mente, crean un vínculo con el otro, un lugar común sólo habitable como un *espacio poético* (al decir de Devetach) en el que uno mismo se reconoce como lector, se “descubre” (en lo que permanecía latente, lo que se transforma) en diálogo con otros modos de pensar. Esta experiencia se traduce en un tono que recurre a las imágenes sensoriales, a la metáfora, a la musicalidad y la selectividad del lenguaje poético. Una escena más:

En la etapa de mi niñez, vivíamos en la chacra, no había un televisor para ver, entonces... nos quedaba leer.

En cuarto grado, me compraron un libro de lectura llamado “Albricias”. Me acuerdo como si fuera hoy: lo abracé con todas mis fuerzas, era mi primer libro! El momento de la lectura era durante la siesta. Un deleite total... afuera el trinar de los pájaros y la luz del sol penetrando por la ventana... ahí estaba yo, tirada

sobre la cama leyendo mi librito (lo que más me llegaba eran sus hermosos dibujos y sus poesías)... (maestra de Apóstoles).

Las escenas de lectura recuperadas en un espacio de capacitación ponen en tensión el *deber ser*, que se debate entre los paradigmas tradicionales de acción pedagógica y aquellos *aggiornados* que irrumpieron en las prácticas educativas. Lejos del juego de la “memoria” que evoca exquisitas experiencias de lectura, a la hora de leer en las aulas, de pensar modos de mediación de la lectura, muchos docentes apelan a las prescripciones del curriculum y los hábitos que estandarizan gustos, textos “canónicos” y experiencias, muchas veces vaciadas de sentido. En esos registros reaparecen prácticas tradicionales conjugadas en modo imperativo: “lean”, “identifiquen”, “analicen” donde se inhibe el deseo, la curiosidad y el placer de compartir con el otro.

El historiador Roger Chartier² explica que la lectura es una práctica cultural realizada en un espacio intersubjetivo, conformado históricamente, en el cual los lectores **comparten** dispositivos, comportamientos, actitudes y significados culturales en torno al acto de leer.

Siguiendo el mandato normalizador que pervive en el estilo institucional de muchas organizaciones (según el cual la escuela debe asegurar la formación ética y cívica del ciudadano), en los autoregistros el maestro interpreta, da sentido a los textos, trata de dirigir las interpretaciones; pero por suerte en muchos casos, el mismo proceso dialógico desencadenado hace imposible encarcelar el sentido.

Por ejemplo, en un aula plurigrado de una escuela rural, un maestro pregunta a sus alumnos si una leyenda es real³. Noelia y Mirta (4° grado) dicen que sí y los alumnos de 6° grado dicen “no”. El maestro responde que **no es real** y les pregunta si conocen la leyenda de la Yerba Mate, del yaguareté; también les pregunta si los abuelos les cuentan historias, leyendas, etc... Ceferino (5° grado) dice que sí, que después no podían dormir y que una leyenda es “algo que pasó antes”...

Pese a que la afirmación del maestro (“las leyendas no son reales”) no es discutida directamente por los alumnos, el devenir de la conversación cuestiona ese criterio de veracidad.

Continúa el diálogo:

Maestro: — ¿Quién es el yaciyateré?

Alumnos — Dicen que es un pajarito.

Maestro: — ¿cómo canta el yaciyateré?

Nadie quiere responder.

Noelia: — señor, Pacho sabe, pero no quiere hacer cómo silva porque dice que va a venir el Yaciyateré acá.

Doris (6° grado) — mi hermano silbaba y a la noche soñaba que le venía a buscar.

Pacho (4° grado) — mi tío dice que el Yaciyateré le cuida.

El maestro silba como el pajarito y los chicos se acurrucan bajo la mesa asustados.

El maestro entra en el juego, acepta las reglas, y el clima se vuelve íntimo, todos se olvidan, incluso él, de que eso “no existe”, la lectura los atraviesa, los envuelve; el diálogo pone en jaque la prescripción homogenizante sobre “*el sentido y la interpretación*”.

Son estas prácticas de lectura donde la narración pone en tensión aquellas subjetividades con las que significamos el mundo: fantasía y realidad hacen de contrapunto para poner sobre el tapete la trama de sentidos que los niños dejan ver: el lugar del héroe y del antihéroe, el vínculo del hombre y del animal, el sentido de peligro y supervivencia... ¿Esto no es acaso una puerta abierta a otros mundos?

En registros como este hallamos un intersticio para reflexionar acerca de esa tensión entre el deber ser y la interacción dialógica. La propuesta es poner en juego la apropiación social, histórica e individual que los lectores hacen de los textos, apropiación que incluye y a la vez trasciende los modos de leer propios de la escuela.

Creemos oportuno seguir discutiendo las categorías tradicionales de raigambre sociológica cuantitativa como *poco lectores* o *iletrismo*, categorías de base cognitiva de amplia divulgación como *comprensión lectora* o *competencia*

lectora, o de base cultural como *canon literario* o *placer de la lectura*, como bien lo expresa Bombini (2008), si pretendemos seguir indagando en este campo situado, desde esta perspectiva.

Después de este trayecto de trabajo reconocimos la necesidad de hacernos cargo de los nuevos interrogantes que surgían en un nuevo espacio que nos permita continuar indagando, reflexionando y transfiriendo el producto de nuestra investigación. De ahí que pensáramos instalar en la Academia el campo de la literatura infantil y juvenil en una especialización que se encuentra transitando su primera cohorte. Un nuevo trayecto en este camino que vincula escuela, comunidad y formación docente. No pretendemos *concluir*, sino *iniciar* un trabajo que nos exige implicarnos no sólo como observadores, sino como lectores reflexivos de nuestras prácticas.

BIBLIOGRAFÍA

Bombini Gustavo-(2005). Prácticas usuales y nuevas urgencias para una agenda de la promoción de la lectura” Plan Nacional de Lectura. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología Argentina

Bombini Gustavo-(2008) La lectura como política educativa. La Revista Iberoamericana de Educación es una publicación editada por la OEI . Abril

Bruner, Jerome, (1995). Acción, Pensamiento y Lenguaje, Edit. Alianza,

Bruner, Jerome, (1988). Realidad Mental y Mundos Posibles, Edit. Gedisa, Barcelona,

Chartier Roger. (1999). Cultura escrita, literatura e historia. Fondo de Cultura Económica. México,

De Certeau, Michel, La Invención de lo Cotidiano, Artes de Hacer, Unv. Iberoamericana.

Devetach, Laura. (2008)- La construcción del camino lector. Edit. Comunicarte. Buenos Aires.

Freire, Paulo, (2004). La importancia de leer y el proceso de liberación, Edit. Siglo XXI, Argentina

Lotman, Iuri, (2002). La Semiósfera III, Edit. Cátedra, Madrid,

Montes, Graciela, (1999). La Frontera Indómita, Fondo de Cultura Económica, México,

Petit, Michel, (2001). Lecturas: del espacio íntimo al espacio público, Fondo de Cultura Económica, México,

Petit, Michel, (1999) Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura, Fondo de Cultura Económica, México,

Ricour, Paul (1995) Tiempo y Narración. Vol. I y II Siglo XXI Madrid. 1995.

Ricour, Paul (1999) La lectura en tiempo pasado: memoria y olvido. Madrid Arrecife.

Santiago, Claudia (2006)- El Espacio Escolar entre Fronteras Discursivas. Un estudio de caso en un aula taller de video en una escuela urbana de la ciudad de Posadas.- Tesis de la maestría en Docencia Universitaria, UNaM.

Vigotsky y Bajtin, (1993). La organización Semiótica de la conciencia, Edit. Anthropos, España,

Vigotsky, L., (1997). La imaginación y el arte en la Infancia, Edit. Fontamara, México,

Wells, Gordon, Indagación Dialógica, Edit. Paidós, Barcelona

NOTAS

¹ **representación** "...imagen que tiene un individuo cualquiera acerca de alguna cosa, evento, acción, proceso que percibe de alguna manera. Esta representación –en la medida en que es conservada y no reemplazada por otra- constituye una creencia (o es elemento de una creencia) y es la base del significado que adquiere cada nuevo estímulo relacionado con esa cosa, evento, acción o proceso.." Raiter, A. (2002) Representaciones sociales; Bs. As.: Eudeba (p.11)

² **Roger Chartier**, francés historiador de la lectura, plasma sus ideas en diversos textos, entre los cuales se tradujeron *El orden de los libros. Las revoluciones de la cultura escrita. Cultura escrita, literatura e historia* y otros más.

³ Escuela N° 792- San Pedro- Grados 4°, 5° y 6° (múltiple)

LA NARRACIÓN AUDIOVISUAL Y SUS SUJETOS

Savoini, Sandra

sandra.savoini@gmail.com

Proyecto de investigación: Relatos audiovisuales: formas y funciones de la narración en la cultura contemporánea

Directora: Sandra Savoini

Codirector: Candelaria De Olmos

CEA – UNC

Palabras clave

Sujeto, relato, narración, historia, enunciación

Resumen

Nuestro trabajo de investigación se propone dar cuenta de las características y las funciones que asume el relato en los discursos audiovisuales, identificando las formas típicas y distintivas que la narración manifiesta en la actualidad en diversos campos como el del arte y el de los medios de comunicación. Partimos del supuesto formulado por Mieke Bal que afirma que si bien no todo en la cultura es narrativo, todo en la cultura tiene un aspecto narrativo o al menos puede ser percibido, interpretado, como narración. En este caso, abordaremos específicamente el problema del sujeto en el discurso narrativo audiovisual. Nos proponemos analizar en los discursos las posiciones asumidas por los sujetos de la enunciación en los discursos televisivos sobre la historia producidos en el marco de los festejos del bicentenario a fin de dar cuenta del tipo de vínculo que el texto audiovisual propone a su espectador.

* * *

Introducción

Este trabajo se inserta en una investigación que se propone dar cuenta de las características y las funciones que asume el relato en los discursos audiovisuales, con el propósito de identificar algunas de las formas típicas y distintivas que la narración manifiesta en la actualidad en diversos campos, entre ellos los medios de comunicación.

En ese marco, nos interesa analizar las posiciones asumidas por los sujetos de la enunciación en los discursos televisivos y las modalidades elegidas para narrar. Para ello, nos detendremos en la exposición de conceptualizaciones de orden teórico-metodológico que han orientado nuestro análisis; éste se ha centrado en la enunciación audiovisual de la transmisión televisiva de los festejos del bicentenario de la revolución argentina, tomando en este caso la representación de nuestra historia realizada por el grupo Fuerza Bruta en el desfile artístico histórico de la ciudad de Buenos Aires el pasado 25 de mayo, que fue transmitido por la televisión pública en directo a todo el país.

Acerca del sujeto

Dada la complejidad de la noción de sujeto y su polisemia, en este trabajo la utilizamos en tres niveles interrelacionados, partiendo de la premisa que afirma que el sujeto se constituye en la red interdiscursiva. En consecuencia, no hay para nosotros un sujeto previo, pleno, estable y exterior a la discursividad, ya que ésta es la matriz de construcción de toda subjetividad: el sujeto es una construcción semiótica, y de lo que se trata es de determinar qué rasgos se actualizan en cada representación, cuáles son las condiciones de posibilidad que dan lugar a esa construcción discursiva específica y qué efectos generan.

Entonces, metodológicamente, el sujeto aquí es abordado en relación a tres dimensiones:

- a) *su exterioridad relativa respecto al texto tomado como objeto de análisis*

El sujeto lleva a cabo la práctica discursiva (realiza las operaciones de producción de sentido) para dirigirse a otro, bajo ciertas condiciones y apelando a ciertas reglas o convenciones ligadas a los tipos, soportes y géneros discursivos y, por tanto, es “exterior” al texto concretamente producido, aunque no a la semiosis en general.

b) *ser el punto de pasaje o articulación extra/intratextual – enunciación-*

El sujeto es, asimismo, la instancia lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado audiovisual, en tanto voz/mirada que da cuenta de la fuente como del destino de ese discurso; es decir, el sujeto en tanto sujeto de la enunciación es esa figura que el texto propone como simulacro de su origen y de su destino.

c) *su construcción intratextual como sujeto de la enunciación enunciada*

Ubicados netamente en el interior del propio texto, el sujeto designa también la representación que el discurso audiovisual explícitamente realiza de esa instancia enunciativa a nivel del enunciado.

Ahora bien, esta distinción “exterior” e “interior” es meramente analítica y con el propósito de exponer de manera simplificada una concepción que trata de establecer un puente entre “lo social” y “lo textual” en cada acto y producto semiótico particular; puesto que el sujeto es producto y productor de discursos: es un espacio de articulación siempre abierto en el que discursos diversos interactúan dinámica y conflictivamente, discursos que forman parte de las condiciones de producción discursiva que se “precipitan” en cada discurso producido. En ese sentido, el discurso y los sujetos que se constituyen en él pueden entenderse como ese lugar en el que se ponen de manifiesto, actualizándose en un aquí y ahora, la sociedad y la historia.

La Historia como memoria

Es bien conocido desde Ricoeur (1999), White (1992), Barthes (1994), para nombrar algunos, que la historia se produce narrativamente y, como todo discurso, es ideológica puesto que lleva siempre la marca de las maneras de representar el mundo, y éstas expresan intereses y pujas sociales.

Cuando decimos que la Historia es una narración es para señalar que no hay hechos en sí por fuera e independientes del modo en que están tomados a su cargo por el discurso de los sujetos. En realidad, para que haya un “hecho” se precisa su semantización: incluso la percepción del suceso como tal (lo que conlleva la puesta en marcha de un proceso de conocimiento) se produce siempre semióticamente puesto que no hay conocimiento del mundo sino es mediado por los signos (Peirce).

La esencia del signo es hacer presente lo ausente, poner en marcha una cadena interpretativa a través de la cual un representamen, a través de la mediación del interpretante, se refiere y representa a un objeto (los sucesos históricos, en este caso) de determinado modo, desde cierta perspectiva. El sujeto –siempre social- es el soporte de esos procesos, introduciendo una selección, un orden, un modo de encadenamiento de los hechos que resulte inteligible para una comunidad. De ahí que nos preguntemos cuál es la posición que asume el sujeto en la narración de esta (nuestra) historia.

Niveles de representación

Abordamos el análisis del discurso tratando de establecer relaciones entre el texto y lo social, es decir, interpretando las marcas a la luz de las condiciones sociales de producción de este discurso narrativo televisivo. Para ello describimos algunos de los procedimientos empleados para relatar audiovisualmente el acontecimiento, cuya propuesta es contar(nos) la historia del país desde un particular punto de vista. Tenemos entonces dos niveles de representación:

-El primer nivel de representación corresponde a la representación realizada por el grupo teatral Fuerza Bruta

Esta representación –considerada aquí un relato primero¹– consistió en una puesta que (re)crea momentos significativos de la historia en el espacio público, propuesta concebida como un espectáculo que apela a la fuerte interacción y movilización pasional entre todos los participantes, actores y espectadores. Este evento convocó, según estimaciones publicadas en los diarios, a más de 3 millones de personas, y fue considerado por algunos el festejo popular más grande realizado en la Argentina.

-El segundo nivel de representación corresponde al relato televisivo de ese acontecimiento, donde éste es el objeto representado.

Esta representación da lugar a un nuevo discurso, sometido a distintas condiciones de producción², que habilita otras perspectivas y posiciones de sujeto de la enunciación y, en consecuencia, genera otros efectos en recepción por la mediación del dispositivo televisivo. Es decir, el acontecimiento que vemos en la pantalla no es igual –ya que es una representación segunda o, más bien, es una representación otra y, por tanto, diferente–, al que veríamos si estuviéramos en la calle. De este último nivel de representación nos ocupamos en este análisis, aunque no podemos obviar hacer referencias al primer relato que constituye su objeto, pues lo que nos interesa es observar cómo este nuevo discurso presenta a su objeto (esto es, cuál es el objeto inmediato³).

Como condiciones específicas de producción de este relato, destacamos, en este segundo nivel, la transmisión en directo por la televisión abierta, lo cual no es simplemente una forma de circulación ligada a ciertas modalidades de consumo, sino una parte constitutiva del discurso audiovisual, en tanto acontecimiento construido contemplando el hecho de que será televisado (rasgo típico de lo que Eco llama la neotelevisión y que Verón caracteriza como propio de las sociedades mediatizadas) que define ciertas modalidades de aparición del sujeto.

Acerca de las condiciones políticas de producción del discurso

No es el propósito de este trabajo analizar las características de la gestión kirchnerista, sin embargo no podemos comprender este modo particular de representar la historia con motivo de la conmemoración de los doscientos años de la revolución de mayo si no atendemos a las condiciones generales de producción de ese discurso, pues son éstas las que constituyen sus posibilidades de existencia y su especificidad. En este apartado nos detendremos en algunas breves consideraciones con respecto a las condiciones políticas de su emergencia.

En ese marco, señalaremos que los festejos del bicentenario se realizaron bajo una gestión presidencial de extracción peronista, elegida democráticamente por los ciudadanos, que hace suyos los significantes: *nación, popular, justicia social y memoria* como principios axiológicos marcados positivamente, que se trasuntan –entre otras cosas- en activas políticas institucionales en las áreas económica y social, destinadas a lograr mayor equidad en el acceso y la distribución de recursos y a fortalecer el papel del Estado en sectores claves (lo cual ha generado el apoyo de muchos, y la oposición de muchos más -cabe recordar, entre otros, lo ocurrido en torno a las retenciones a las producciones agropecuarias-). Estas acciones fueron desarrolladas en el contexto de un proceso de institucionalización y crecimiento económico sostenido, luego de la crisis del 2001.

Podríamos decir resumidamente que la discursividad de la gestión kirchnerista se ha caracterizado por dividir el campo político-social a través de la construcción de un antagonismo que opone *nosotros* versus *ellos*. En ese marco, los discursos ligados a ese posicionamiento emplean el *nosotros* como un colectivo que incluye a todos los que adscriben a los principios axiológicos antes mencionados, particularizado en numerosas oportunidades en la designación *sectores populares* o a través del colectivo de identificación *los argentinos*, para citar algunos, asociados a los valores: trabajo, resistencia, lucha, solidaridad y actor fundamental de procesos históricos que conllevan transformaciones de mejoría social (en oposición a la acción de otros actores marcados negativamente

cuyo hacer es causante de procesos de deterioro colectivo). Ese ideario, que marca distintivamente los discursos públicos producidos en las dos últimas gestiones presidenciales, aparece también en numerosas escenas de la historia argentina representada en el desfile artístico que hemos analizado, como por ejemplo en los identificados – a través de los insert en pantalla- como “Éxodo jujeño”, “Cruce de los Andes”, “Movimientos políticos sociales”, “Madres y abuelas”, “Inmigrantes”, “Democracia”, entre otros. Todos ellos tienen como principal protagonista al pueblo o bien a otras figuras en las que se fragmenta ese colectivo de identificación. Es destacable y además distintivo de este modo de comprender la Historia, el protagonismo de ese actor –más allá de sus múltiples designaciones en el relato-, estableciendo en ese sentido una distancia significativa con aquella Historia construida por héroes individuales –en general, miembros de los sectores dirigentes de la sociedad argentina-, en la que se destacan los actos más que los procesos, que ha sido la forma dominante de representar los avatares de la construcción de la nación.

Los microrrelatos de la historia argentina a los que nos referíamos anteriormente no pueden comprenderse aisladamente, sino a la luz de sus relaciones con los otros que constituyen el macrorrelato que se presentó en este desfile y, al mismo tiempo, en sus vínculos con todos aquellos discursos en general y de la gestión presidencial de manera particular que han intentado construir un espacio de reivindicación de lo *político* en términos positivos (en oposición al “olvido” o la desacreditación de la política y lo político vigente en diferentes sectores de la sociedad argentina pasada y presente), donde *lo político* y *la política* están asociados no solamente a lo público, al interés general -con sentido nacional y popular en este caso-, sino también como espacio constitutivo de lo social, entendido lo social como un terreno de antagonismos y conflictos. Es en este sentido que sostenemos que el discurso audiovisual sobre el desfile histórico-artístico reenvía metonímicamente al campo discursivo político tal y como ha sido construido en los últimos años bajo la impronta de la gestión de los Kirchner.

La enunciación audiovisual

La particularidad del discurso de la historia de una nación, desde el punto de vista de su enunciación canónica, es que se presenta como una narración de acontecimientos pasados, que involucra la demarcación espacio-temporal precisa y la identificación verosímil de los personajes, cuyas acciones se concatenan según una lógica temporal lineal y un principio de causalidad. La aceptabilidad de este tipo de relato se sustenta en el presupuesto de que la propia realidad tiene una existencia previa y por fuera del discurso que la nombra, emergiendo en él sin intervención subjetiva, de allí que el sujeto de la enunciación de la narración se esconda tras una estrategia que busca generar “objetividad”. Este supuesto es compartido también por el discurso periodístico gráfico informativo y, en el campo audiovisual, por los informes televisivos y los documentales organizados bajo la modalidad “expositiva”.

En este caso, en cambio, la narración de los sucesos históricos –no sólo de aquellos del tiempo pasado, los que se recuperan para dar un sentido al origen y al devenir ..., sino los sucesos históricos de este mismo presente en su acontecer, un presente que está haciendo la historia- tiene la particularidad de inscribir subjetivamente a las voces narradoras en el relato.

Esas voces funcionan como índices de una corporalidad ausente ya que no las vemos a lo largo del relato del desfile, pues sólo forman parte del *espacio in* cuando son mostradas en el estudio al comienzo de la transmisión del evento para realizar la presentación y anticipar lo que vendrá, si bien luego podemos identificarlas y adscribirles una identidad tanto por los rasgos paralingüísticos propios que permiten distinguirlas genéricamente –una es la voz femenina; la otra, la masculina- como por la delimitación de sus roles (una de ellas es la voz especializada en el campo de la historiografía: Felipe Pigna). Es decir, cuando el desfile se inicia ya no podemos ubicar a estos narradores visualmente en un espacio físico, aunque sí saber –por la abundancia déctica de su enunciación lingüística y porque el tiempo base de su narración es simultáneo al del suceso representado- que “están en el lugar” como testigos privilegiados y como

articuladores espaciales entre la esfera pública de la calle donde se produce el suceso y el ámbito privado de la recepción televisiva del espectador.

Su relato verbal sigue el orden de los acontecimientos de la historia representada (ésta sigue un ordenamiento progresivo y lineal), pero se producen alteraciones de este orden resultado de la introducción de mayor información por parte de los narradores que implican saltos narrativos hacia adelante (anticipaciones) o hacia atrás en relación a lo que se está viendo en pantalla. Al contar la historia, las voces *off*⁴ se incluyen en un colectivo de identificación amplio, en el que también se coloca al destinatario del discurso. Su función es guiar y ampliar la información sobre lo que se observa en la banda de imágenes desde una posición didáctica y cómplice, en sintonía con los tonos pasionales que la representación moviliza. Esta presencia de la voz *off* es fundamental para anclar el sentido de las imágenes. Voces que, sobre lo representado en las imágenes y los sonidos *in* que provienen de la diégesis, tienen a su cargo no sólo “glosar” (en redundancia con lo que se muestra) sino también explicar e interpretar cada secuencia narrativa, así como también hilar los distintos segmentos representados de la historia con un estilo marcadamente comentativo. En ese marco, estas voces no sólo anclan el sentido (desambiguan) de las imágenes, sino que aportan información que no está propiamente en lo representado por el grupo Fuerza Bruta: en la calle el dominante de *pathos* es la exaltación emotiva en sus diversas manifestaciones. En cambio, en la narración verbal televisiva lo *pathemico* ingresa a través del uso de los colectivos de identificación, la apelación a metacolectivos de máxima extensión (patria, Argentina) y de los elementos paralingüísticos como la entonación para narrar lo que se muestra, pero está subordinado al *logos* que se despliega a través de estrategias explicativo-argumentativas con una marcada funcionalidad pedagógica.

Estos narradores “saben” más que el destinatario que el discurso construye, sea a nivel perceptivo -porque ven o escucha lo que nosotros no vemos o escuchamos aún (anticipación)-, sea a nivel cognitivo -tienen acceso a conocimientos que no poseemos; pero se posicionan como iguales ante el

destinatario en lo pasional, pues suponen una movilización afectiva compartida que (nos) incluye a todos como argentinos re-creando una historia común desde este presente.

Más allá de estas voces narradoras que el propio discurso propone para facilitar la inteligibilidad de lo que se muestra en pantalla, hay otro narrador primero o metanarrador: un narrador del relato televisivo del desfile en su totalidad, un sujeto de la enunciación audiovisual que no está representado explícitamente por ningún actor pero que es quien nos “cuenta” todo el acontecimiento desde cierta perspectiva y desde allí se posiciona y pone en circulación valores. Es un narrador audiovisual descorporeizado, que delega en esas voces narradoras segundas ciertas funciones, pero que las excede, ya que es la instancia de organización de todo lo que se ve/se escucha en pantalla y a quien sólo podemos identificar a partir de un conjunto de huellas ligadas a la posición asumida por la cámara para mirar/mostrar(nos) el acontecimiento, a su acto de delegación de la palabra en los narradores segundos, a la presencia en pantalla de títulos que identifican los microrrelatos, a la inclusión del logo del canal y de la notación: “vivo”, al manejo del sonido y, especialmente, al trabajo de articulación de los planos a través de la edición (se intercalan distintas perspectivas de manera sucesiva, entre otras acciones).

En relación a este último aspecto, centrándonos en la mirada y la configuración enunciacional que asume, por las características de sus movimientos y posiciones nos encontramos ante la marcada presencia del sujeto de la enunciación en el enunciado televisivo por el uso de lo que Cassetti (1996) denomina “cámara objetiva irreal”. Ella nos permite acceder a una visión total: la cámara (el enunciador) no se excluye ni excluye, no se identifica con ningún personaje ni se enfrenta a un tú-personaje: la cámara (enunciador) ve más que cualquier personaje y más que todos ellos, desplegándose en un querer-ver y poder-ver ilimitado, ubicando al tú no en posición de mero testigo de un espectáculo del que está “fuera”, sino que lo hace recorrer el mundo mostrado y asumir una visión también privilegiada, sobre todo con respecto al público

presente en el evento. Un destinatario que –al igual que el enunciador– se torna omnivisible y, con ello, omnipresente como si fuera(mos) partícipe de una ceremonia en la que lo central es vivir el acontecimiento desde un afuera que se mete en la historia para observarla de un modo y desde un lugar no habitual, (ex)céntrico. Recorrido que, incluso, será también reforzado por los narradores delegados a cargo del relato verbal.

En resumen, la narración audiovisual de la historia argentina –tanto a través de la banda de imágenes como de la banda de sonido– rescata momentos, espacios, personajes y acciones significativas desde una perspectiva particular asociada a las condiciones de producción de este discurso. En ese marco, el lugar del enunciador aparece fuertemente inscripto en el discurso, así como correlativamente el lugar del destinatario, construyéndolos como sujetos que asumen enunciativamente (y políticamente) una posición: estar juntos, formar parte de un colectivo mayor que los incluye... Participar y vivir la celebración.

Algunas consideraciones finales

En el trabajo con la duración temporal entre la historia contada y el discurso que la muestra destacamos dos de los rasgos más significativos de esta narración:

- a nivel del relato construido por Fuerza Bruta, se destacan las elipsis: buena parte de la historia canónica no es recuperada, y el relato segundo tampoco la incorpora.

- el empleo de la pausa en el discurso televisivo audiovisual prolonga narrativamente el relato sin que la historia misma avance: a modo de representar –apelando a lo pathémico: angustia, desolación, desamparo, pero también persistencia– una Historia que efectivamente se detuvo. El caso más significativo es “Madres y abuelas de Plaza de Mayo”. La ruptura del ritmo televisivo exagera esta desaceleración temporal, rompiendo con la lógica espectacular al llevar al tú a detenerse y dejarse llevar no por el flujo interminable de escenas, si no por el flujo circular y monótono de los actores en escena.

Por todo lo mencionado, el relato audiovisual de este desfile exalta la conmemoración de lo excluido de las memorias oficiales, y sobre todo, rescata al sujeto –en los distintos niveles narrativos– como narrador comprometido y partícipe de la historia, una historia que lleva la marca de estos años y donde los actores y sus acciones se recuperan desde una visión que acentúa la participación, el trabajo, la resistencia y la heterogeneidad cultural del pueblo argentino, a través de variadas manifestaciones de su cultura y de los hechos que los han tenido como protagonistas en tanto sujeto colectivo. Pero es una historia que no queda en el pasado, sino que se abre al presente y a nuevos tiempos, con la educación como punto de giro. La apuesta final: la proyección hacia un futuro con la celebración en las calles, borrando toda diferencia, incluso la diferencia entre los que veían el espectáculo en la calle y los que eran vistos.

Cierre de transmisión.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, Marc.** (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba. Editorial UNC.
- BARTHES, Roland** (1994) “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- CASSETTI, Francesco** (1996) *Como analizar un film*. Barcelona. Paidós.
- GENETTE, Gerard** (1989) *Figuras III*. Barcelona. Lumen.
- GENETTE, Gerard** (1998) *Nuevo discurso del relato*. Madrid. Cátedra.
- NICHOLS, Bill** (1997) *La representación de la realidad*. Buenos Aires. Paidós.
- PEIRCE, Charles** (1988) *El hombre, un signo*. Barcelona. Ed. Crítica.
- RICOEUR, Paul** (1999) *Historia y narratividad*. Barcelona. Paidós.
- VERON, Eliseo** (1993) *La semiosis social*. Barcelona. Gedisa.
- WHITE, Hayden** (1992) *El contenido de la forma*. Barcelona. Paidós.

NOTAS

¹ Decimos relato primero en cuanto la representación de la historia desarrollada en la calle es un relato que es tomado a su cargo por el discurso audiovisual analizado, es en el sentido inverso al que emplea G. Genette (1998;1989), quien llamaría relato primero o primario al que toma a su cargo a otro.

² Para Verón (1987) las condiciones de producción son el conjunto de restricciones que determinan al discurso. Son, en cierto nivel, otros discursos que participan en la generación del discurso objeto de análisis.

³ Recordemos que el objeto inmediato es el objeto tal y como lo presenta el signo, el que nunca pueda dar cuenta de la totalidad del objeto dinámico. Es en esta selección de las cualidades del objeto dinámico que presenta el objeto inmediato donde se puede ver las determinaciones sociales operando en los procesos de representación.

⁴ Tomando en consideración toda la transmisión televisiva del desfile histórico artístico, son voces *off* (la fuente proviene de un espacio contigüo visible sólo al comenzar la emisión). En cambio, si consideráramos cada microrrelato por fuera del discurso en el que se inserta, esas voces narradoras se comprenderían como voces *over*.

IMÁGENES Y REPRESENTACIONES SOCIALES

Sandra Savoini

sandra.savoini@gmail.com

Proyecto de investigación: Discurso social. Tiempo y espacio en la construcción de identidades

Director: María Teresa Dalmaso

Codirector: Normaala

Centro de Estudios Avanzados / UNC

Palabras clave

Representaciones, género, fotografía, prensa, discurso

Resumen

Este trabajo forma parte de una investigación inserta en el proyecto macro: “Discurso Social. Lo visible y lo enunciable. Tiempo y espacio en las políticas identitarias” (CEA-UNC), centrada en el análisis de las formas de representación del tiempo y el espacio en los discursos, en tanto coordenadas que marcan constitutivamente el modo de construcción de diferentes figuras de sujeto. En este marco, nuestra concepción de sujeto y las representaciones sociales abrevia en un campo interdisciplinario dominado por el papel central que se le adjudica al discurso -sea cual fuere las materias significantes que emplee- como constitutivo de las relaciones sociales (Verón, Angenot). En función de ese eje, nos proponemos abordar el análisis de los discursos de la prensa “femenina”, con particular énfasis en el estudio de las formas y las funciones que cumple la imagen en ese tipo de textos, muy sensibles a la reproducción/producción de ideas y valores doxológicos, “de moda”, clichés... ideologemas que circulan en la

discursividad social y dan cuenta de ciertas representaciones sociales de las mujeres que llevan la impronta de nuestra época.

* * *

Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación inserta en el proyecto marco: “Discurso Social. Lo visible y lo enunciable. Tiempo y espacio en las políticas identitarias” (CEA-UNC), centrado en el análisis del tiempo y el espacio en los discursos, en tanto dimensiones que intervienen en la construcción de los sujetos.

Tal como lo plantean las perspectivas triádicas con sus concepciones dinámicas del sentido, los discursos son parte de la semiosis, y ésta constituye el horizonte de inteligibilidad de la realidad que “ofrece los objetos” para su representación. Esta red semiótica que se despliega en el espacio y el tiempo puede ser también abordada desde una perspectiva sincrónica en términos de lo que Angenot (2010) llama el Discurso Social: esto es, el producto de la descripción del juego de discursos o relaciones interdiscursivas presentes en una sociedad en un momento dado de su historia, que están reguladas por la hegemonía discursiva¹. Esta discursividad es la matriz de construcción de toda representación. En esta perspectiva, y bajo el supuesto de que al analizar los discursos -entendidos como fragmentos² de la semiosis- podemos dar cuenta de la presencia de regularidades asociadas a la producción discursiva global de una sociedad en un momento dado, nos proponemos explorar el campo de la prensa femenina y detectar algunos de los rasgos que invisten a los sujetos de género en tanto objeto³ de representación privilegiado por este tipo de discurso. Para ello, y dada la centralidad que adoptan en estas publicaciones, nos detendremos especialmente en la fotografía.

Acerca del género

Con la finalidad de impugnar las representaciones biologicistas y esencialistas de las mujeres, a fines de la década del sesenta aparece en el horizonte teórico y político la distinción entre sexo (lo natural) y género (lo cultural) que las feministas norteamericanas anclan en el trabajo de Simone de Beauvoir, quien en el contexto de la posguerra escribió el ensayo más influyente de la teoría feminista, *El segundo sexo*. Ese texto abre una problemática y permite un debate en el plano filosófico destinado a dar argumentos para tratar de que la mujer devenga un sujeto con autonomía, y no lo *otro* que es lo excluido de un modelo que tiene a lo masculino como lo universal, y por ende, lo dominante. El concepto permitió desencializar la idea de hombre/mujer, así como poner en cuestión los rasgos o funciones que se les adjudicaron a “unos y a otras” como naturales. El género es así entendido como la asignación de atributos y conductas a los individuos según su pertenencia a un sexo biológico; conductas que siempre son construcciones históricas y culturales, pero que se naturalizan y se reproducen como si fueran innatas, ahistóricas y moralmente correctas.

A partir de estos planteos iniciales se desarrollaron diversas líneas de pensamiento feminista que han problematizado la noción de género, con una fuerte impronta en las últimas dos décadas de las teorías postestructuralistas.

En esta línea, Teresa de Lauretis plantea a modo de hipótesis que es necesario concebir al sujeto constituido en el género no sólo por la diferencia sexual sino por las representaciones lingüísticas y culturales que lo marcan; en consecuencia, la experiencia de género está constituida por los efectos de significado y las autorrepresentaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de varones y mujeres. Sostiene que el género, en tanto representación o autorrepresentación, es el producto de variadas tecnologías sociales⁴ y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas y de la vida cotidiana. Al igual que la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos, sino más bien el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los

comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja; caracterización que recupera la conceptualización foucaultiana de poder, donde éste no sólo es entendido como un sistema de restricciones que opera sobre los cuerpos (aspecto represivo), sino que actúa fundamentalmente en un sentido productivo: produce/reproduce sujetos a través de discursos y prácticas.

Profundizando esta perspectiva, Butler (1997: 2) afirma:

Si una 'es' una mujer, esto no es seguramente todo lo que es; el término no es exhaustivo, no porque una 'persona' pregenérica trascienda la parafernalia de su género, sino porque el género no es constituido siempre de forma coherente o consistente en distintos contextos históricos, y porque el género se intersecciona con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales, y regionales de identidades constituidas discursivamente. Como resultado, es imposible separar 'género' de las intersecciones políticas y culturales en las que invariablemente se produce y mantiene.

De este modo, tanto para De Lauretis como para Butler, el sujeto marcado por el género es resultado de la acción de relaciones de fuerzas y sistemas de valores que tienen al cuerpo como soporte.

Pero Butler va más allá: los cuerpos no son una mera superficie de inscripción de rasgos culturales, sino que es la misma cultura la que les otorga una entidad, desestabilizando de este modo la categoría sexo/género que ligaba el sexo a lo dado por la naturaleza y el género a lo producido culturalmente.

Son las concepciones que interpretan la carne las que hacen vivir el cuerpo de determinado modo, los cuerpos no existen fuera de la construcción social que les otorga sentido y los inscribe en la diferencia sexual; y, al menos desde la Modernidad, es la cultura la que instituye a la heterosexualidad como el patrón que organiza cuerpos y géneros, relegando a lo anormal o patológico aquello que se constituye fuera de ese canon, y en este sentido, el dimorfismo sexual funciona como un signo del orden cultural de Occidente, un orden organizado bajo la existencia de dos sexos, con funciones y atributos específicos cada uno, que opera

como norma regulatoria que cualifica al cuerpo y lo inscribe dentro de una determinada inteligibilidad. Este orden cultural asigna a las mujeres ciertos rasgos que cada una apropia de manera distintiva, aunque bajo el influjo de tendencias dominantes, formas aceptables y legitimadas de vivir el cuerpo propio, según los cánones del género que se imponen a través de la reiteración y el hábito que generan los diferentes discursos y prácticas sociales.

En ese proceso, los medios de comunicación en la cultura actual juegan un papel fundamental al contribuir a producir y reproducir esos modelos y figuras de hombre y de mujer, que no son estables, no son universales, varían de época en época y, también, a pesar de la tendencia a la unificación y homogeneidad, según los grupos y clases. De allí que los medios no sean sólo un soporte material a través del cual circulan enunciados y se visibilizan/invisibilizan prácticas, sino esencialmente sistemas complejos de determinaciones que operan tanto en la producción como en la interpretación de los textos, restricciones ligadas al soporte, a relaciones sociales y a expectativas de consumo ligadas a prácticas institucionalizadas. Los medios son, por tanto, dispositivos productores/reproductores de subjetividades, articulando un conjunto heterogéneo de elementos presentes en la discursividad social, que son retomados y actualizados con una función estratégica concreta.

Algunas consideraciones metodológicas

El enfoque semiótico del que partimos se enlaza con una perspectiva teórica que piensa a los sujetos de género como producto de construcciones discursivas que, como tales, son performativas; más aún si son puestas en circulación por los medios de prensa: la redundancia y la repetición de lo mismo bajo la apariencia de lo diverso que caracteriza a estos tipos discursivos contribuye a imponer modos legítimos de ser / existir en este mundo.

Es por esto que nos interesa particularmente trabajar los textos de la prensa como ámbito por excelencia en el que se concentran y difunden ideas y valores

doxológicos, “de moda”, clichés que circulan diseminados en el discurso social en torno a las representaciones hegemónicas de lo femenino.

Para ello trabajamos con una muestra de discursos pertenecientes a publicaciones gráficas femeninas - las revistas *Para ti* (semanario) y *Cosmopolitan* (mensual)-, de los dos últimos años –en su versión papel y digital-, centrándonos en el análisis de las imágenes fotográficas para identificar algunos de los efectos de estas representaciones en el proceso de producción/reproducción del género.

Estas revistas fueron elegidas en función de su contrato de lectura (Verón): ambas son producidas en el país y son títulos reconocidos en el mercado editorial por su trayectoria (*Para ti* es una revista argentina de décadas de existencia, *Cosmopolitan* es una publicación de origen norteamericano de más de un siglo, que se edita en versiones locales en diversos países, entre ellos Argentina); circulan en todo el espacio nacional a través de la venta en kioscos y ambas tienen además su versión online; las temáticas que abordan son similares (compartidas además con otras publicaciones femeninas), y sus destinatarias son mujeres adultas jóvenes y de mediana edad, con cierto poder de consumo.

Más allá de esas semejanzas, hay diferencias entre ambas propuestas que surgen especialmente del modo de enfocar los temas y de constituir el vínculo con la destinataria, construida de manera diferencial en una y otra publicación: *Para Ti* es más conservadora con respecto a *Cosmopolitan*, ya que ésta pone en escena en sus páginas a una mujer hedonista, centrada en sí misma, que valoriza el erotismo y la sexualidad, temas éstos que son el centro de su propuesta, tal como se evidencia, no sólo en las imágenes y los contenidos sino también a nivel de la grilla de secciones que construye para organizar, categorizar y establecer principios de inteligibilidad del mundo que ofrece a su público. Estas secciones en *Cosmopolitan* son: Sexo y pareja, Estilo y belleza, Tiempo libre, Movida cosmo, 100 % hombre cosmo, y Mundo cosmo (versión on line, con ligeras variantes en la edición impresa). Por su parte, en *Para Ti* las secciones son las tradicionales de las publicaciones femeninas: Moda, Belleza, Deco, Cocina, Relaciones,

Actualidad; temáticas que junto al modo de trabajar las imágenes y los textos configuran una destinataria “moderna” preocupada por el cuidado de sí, del hogar y del mundo afectivo, pero también interesada y vinculada al espacio extradoméstico, generalmente planteado desde notas periodísticas ligadas a hechos que de una u otra manera afectan el universo privado femenino. El discurso de *Para ti* produce/reproduce de manera dominante la representación de una mujer en la que se articulan conflictivamente estos rasgos: autonomía económica + realización personal + dependencia emocional + maternidad; mientras que el de *Cosmopolitan* introduce aspectos temáticos innovadores para esta clase de publicación: la mujer “retratada” vive centralmente en el espacio íntimo-privado de las relaciones afectivas y la sexualidad. Signos de época y signos ligados a los valores de una clase social.

Espacio/tiempo del cuerpo representado

En las publicaciones predominan las fotografías que muestran a mujeres, o bien, a objetos que en el contexto de aparición son asociados al uso o deseo femenino. Esto es característico de *Para ti*. Pero, en el caso de *Cosmopolitan*, aparece como aspecto a remarcar una presencia destacada de fotografías mostrándonos hombres que se constituyen en el objeto de una representación destinada a la mirada femenina. Novedoso en relación a otras publicaciones para mujeres tradicionales, pero consistente con su propuesta de contrato de lectura: *Cosmopolitan* se dirige a una mujer mundana, abierta a nuevas experiencias, profana, terrenal, un cuerpo que busca ser deseado pero también – a diferencia de las figuras de mujer de *Para ti* – uno que se caracteriza por ser un cuerpo deseante: por eso los cuerpos masculinos están ahí ofreciéndose para satisfacer la escopofilia femenina.

¿Cómo es representado este cuerpo en las revistas?

El cuerpo es el espacio por excelencia que se presenta en las imágenes, un cuerpo que, literalmente, ocupa el centro de la puesta en escena para suscitar o interpelar la mirada del tú a través de la cuidada exaltación icónico-indicial,

regulada por una fuerte codificación que regula la pose. En su mayoría, las imágenes son fotos- pose.

En las tapas de *Cosmopolitan* el cuerpo “posante” es de manera regular el de alguna estrella del mundo del espectáculo y está desligado de toda otra determinación espacial. En las tapas de *Para ti*, en cambio, el cuerpo de la mujer (una modelo con poca o ninguna identificación popular) que se ofrece a la mirada o bien está despojado de su entorno o bien aparece en un entorno altamente convencionalizado y genérico, anulado su funcionamiento indicial (no es esa playa sino cualquiera; se ve un campo de flores, no determinado campo de flores), con un valor simbólico ligado fuertemente a la estacionalidad –la estación del año constituye en esta publicación en sí un dispositivo ordenador de los contenidos, es cíclica y se propone como una renovación vital que da lugar a la emergencia de lo nuevo – novedad que en los contenidos no lo es tal ya que, como en toda concepción circular, es la vuelta eterna de lo mismo-.

En las páginas interiores de ambas revistas, en cambio, el cuerpo femenino sigue siendo el espacio de representación por excelencia, pero habitando otros espacios ligados a la esfera privada, en especial la esfera íntima en el caso de *Cosmopolitan*, con una marcada exacerbación del detalle icónico tendiente a exaltar los sentidos del lector.

Por otra parte, también en las dos revistas, resulta significativo que las abundantes imágenes fotográficas de objetos están allí en función de que mantienen con el cuerpo femenino un lazo de contigüidad (ropa, maquillaje, cocina, salud, deportes, decoración): todos son elementos o prácticas que no sólo exaltan su belleza o contribuyen a crearla, sino fundamentalmente ayudan a protegerlo, cuidarlo, preservarlo de, podríamos decir, la propia experiencia de vivir con la consiguientes consecuencias que esta experiencia acarrea: el devenir temporal va dejando sus marcas y son estas marcas del tiempo las que es necesario conjurar con la ayuda de estos objetos.

Las revistas nos muestran un mundo con cuerpos ideales, eternamente jóvenes y bellos... Un mundo lejano pero accesible (con algo de esfuerzo). Toda

una parafernalia de técnicas y procedimientos se muestran y se narran para convencer de que es posible alejar u ocultar los signos del paso del tiempo en el cuerpo demasiado humano de las lectoras, así como lo hicieron las mujeres de las fotos de las revistas, aunque para ello habrá que convertirse en la hacedora de una transformación que involucre acciones que, consumo mediante, colaboren en el cuidado de sí. Es decir, ya no sólo el cuidado de los hijos, de la pareja, de los amigos, del trabajo, del planeta (todo un recetario de medidas preventivas o paliativas se ofrecen número a número para ayudar en esta tarea)... sino también se incorpora como precepto el cuidado del cuerpo propio, del cual depende el logro de muchos otros beneficios (¡hasta que los hijos se sientan orgullosos de sus madres porque son madres, pero son también mujeres!). Este plan de vida incluye, por supuesto, ocuparse de luchar contra los designios de la naturaleza, a quien se puede dominar con los productos cosméticos y los servicios adecuados.

Mientras la humanidad del lectorado se degrada y el tiempo deprecia el capital que inviste sus cuerpos, las mujeres de *Cosmopolitan* y *Para ti*, se mantienen siempre jóvenes –aunque no lo sean cronológicamente-, bellas y perfectas en sus proporciones. Frente a la vivencia corporal y los avatares del tiempo sobre todo lo viviente, las imágenes fotografiadas de las mujeres de estas revistas evocan las figuras míticas de Eva y María. *Cosmopolitan* representa la mujer del deseo y la tentación, cuya encarnación en nuestra cultura occidental es Eva. En cambio, las mujeres de *Para ti*, sobre todo las modelos de tapa, pareciera que han perdido parte de sus rasgos mortales haciéndose incorpóreas: siempre jóvenes, etéreas, incontaminadas por las manchas de la edad, las estrías, las arrugas, la grasa o la celulitis... son la encarnación laica de la figura virginal.

Los cuerpos, estos cuerpos que se ofrecen para la mirada, son la encarnación de la belleza, la vitalidad y la perfección, valores que constituyen el capital de las mujeres que son representadas en estas publicaciones. Mujeres que son propuestas como deseadas y deseables por el tú al que estos discursos se dirigen.

BIBLIOGRAFÍA

Angenot, M. (2010) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba. Editorial UNC.

Beauvoir, S. (1999 [1949]) *El segundo sexo*. Buenos Aires. Sudamericana.

Butler, J. (1996) “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” en Lamas, Marta (comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México Miguel Angel Porrúa Editor, PUEG, UNAM.

----- (1997) “Sujetos de sexo/género/deseo”, en Revista Feminaria, año X, nº 19, Buenos Aires.

De Lauretis, T. (1992 [1984]) *Alicia ya no*. Madrid. Editorial Cátedra.

----- (1996) “La tecnología de género”, Revista Mora, nº 2. Noviembre, Área interdisciplinaria de estudios de la mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Peirce, C. (1988) *El hombre, un signo*. Barcelona. Ed. Crítica.

----- (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid. Ed. Taurus.

Verón, E. (1993) *La semiosis social*. Barcelona. Gedisa.

----- (2001) *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires . Norma.

----- (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona. Gedisa.

NOTAS

¹ Según Angenot, más allá de la diversidad de lenguajes y de prácticas significantes, es posible identificar en todo estado de sociedad una dominante interdiscursiva, maneras de conocer y de significar lo conocido que sobredeterminan la división de los discursos sociales. Esta hegemonía discursiva está constituida por el conjunto de reglas de lo decible y lo escribible, por una tópica – es decir, una gramática interdiscursiva de los grandes temas recurrentes- que conlleva la base de lo aceptable, lo legítimo y lo verosímil discursivo de una época y de una sociedad dada.

El concepto de hegemonía es empleado para el análisis del discurso social, entendido éste como la totalidad de la producción ideológica-semiótica de una sociedad, en un momento dado. Su análisis conlleva una operación metodológica de desclausuramiento de los textos que conforman el vasto corpus, lo que implica estudiar todo lo dicho, más allá de las especificidades de géneros, tipos o estilos, para establecer regularidades que atraviesan la producción discursiva y detectar predominios y reglas de funcionamiento. Allí se producen y se imponen los temas recurrentes, las ideas de moda, los lugares comunes..., y a través de su análisis el investigador puede reconstituir “las reglas generales de lo decible y escribible, una tópica, una gnoseología”, las cuales determinan sistemáticamente lo que es aceptable en el discurso de una época

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

² Aún en un corpus muy acotado de textos pertenecientes a un mismo género es posible detectar ciertas marcas que remiten a formas características y distintivas que atraviesan una multiplicidad de discursos.

³ En Peirce, el objeto es aquello en lugar de lo cual está el representamen, y el objeto inmediato es el modo particular en que cada representamen representa a su objeto dinámico, éste es exterior a cada representación específica pero no a la semiosis.

⁴ Es una forma histórica e ideológica, que implica la relación entre lo técnico y lo social. Toda tecnología social es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro de las formaciones ideológicas y donde el individuo es interpelado como sujeto: “Redefinido como conjunto de procedimientos, mecanismos y técnicas regulados para el control de la realidad, desplegados por el poder, el concepto de tecnología se amplía hasta incluir la producción de sujetos, actividades y conocimientos sociales” (Teresa de Lauretis, 1992: 136).

**IDENTIDADES NEGOCIADAS/NEGADAS EN ALBOROTO
Y MOTÍN DE LOS INDIOS DE MÉXICO DE
CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA**

Jorge Raúl Servian

jorgeservian@yahoo.com.ar

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Representación – interacciones – identidades – alteridad

Resumen

En el presente trabajo abordaremos los procesos de auto-identificación/representación discursiva de un letrado criollo, Carlos de Sigüenza y Góngora y los procesos contrastantes/antitéticos para representar a los otros – particularmente los indios- en el texto *Alboroto y motín de los indios de México*¹. Nos interesa vincular esos aspectos con algunas de las funciones que asume este sujeto privilegiado en el contexto de la ciudad letrada –entendido ésta como un espacio particular de interacciones culturales complejas y en el que las identidades son arduamente negociadas-.

No podemos escamotear tampoco las contradicciones de diverso orden en que incurre Sigüenza, que llegan a conformar una figura quiasmática tan recurrente en el Barroco.

* * *

Sobre el posicionamiento del letrado criollo, Sigüenza y Góngora

El siguiente párrafo de Ross nos parece clarificador para revisar cierta idealización del período Barroco en las colonias españolas del Nuevo Mundo.

Es de particular importancia visualizar ahora la Hispanoamérica del siglo XVII como una corriente revoltosa y no como un mar sereno. Tenemos que visualizar esta época como un período de conflicto y de crecimiento más que como un calmado interludio. (...) Bajo el engañoso y suave exterior de una bien ordenada colonia se percibe lo diferente: gente y poesía bajo el yugo de la Inquisición: nuevos grupos raciales en ciernes; en resumen, una cultura popular que floreció a pesar del castigo siempre dado al transgresor. (Ross, 237-238)

Además el mismo nos ayuda a entender el contexto socio-cultural en el que un exponente de letrado criollo como Sigüenza y Góngora, desarrolló las múltiples funciones que les eran requeridas o que debió defender ante el avance de otros grupos sociales² para conservar los privilegios que conllevaban ejercerlas.

Esta sociedad colonial en efecto era un campo de disputas donde los letrados criollos, pretendían afirmarse en posiciones cada vez más relevantes para lo cual aprovecharían especialmente la posesión y dominio casi exclusivo de determinados saberes. Moraña describe la composición de esa sociedad virreinal del siglo XVII y la inserción del criollo en ella:

Por encima de esa vasta base social se ubicaban los sectores de mayor privilegio: peninsulares nobles y “gente decente” (profesionales, administradores, clérigos, hacendados y mineros de éxito de origen metropolitano) (Brading 613), así como integrantes de la elite criolla que, sin lograr completamente el reconocimiento o las oportunidades de ascenso social que disfrutaban los “gachupines”, exhibían, hacia el siglo XVII todas las características sociales, psicológicas y culturales de un sector en ascenso que exploraba las posibilidades de consolidar, en diversos niveles, su propia hegemonía sectorial. (Moraña 2004: 39)

Sigüenza y Góngora en esta carta³ al almirante Pez apuesta a consolidar su imagen de letrado criollo comprometido con el sostenimiento del orden imperante pero efectúa una propuesta con matices propios, por más que a primera vista ella nos parezca anacrónica.⁴ Algunos críticos han señalado esta posición, Cogdell

entre ellos afirma que la respuesta de Sigüenza a los sucesos de junio de 1692 es esencialmente criolla pues:

Su reacción al tumulto lo lleva a expresar la misma exagerada lealtad política de los criollos que firman sus cartas de protesta a Carlos Segundo “los vasallos más leales de Su Magestad” (Paz 572), aunque en el caso de Sigüenza se suprimen los reparos vehementes a las políticas del Virrey, de cuyo favor disfruta el escritor. Alfonso Reyes sugiere que el autor “se manifiesta más lastimado ante el desorden que ante la injusticia” (351), postura ésta que apunta a la existencia de una corriente de conservadurismo social dentro de la compleja ideología de su grupo, dejando abierta la posibilidad de entender su decisión de proponer medidas radicales –que se remontan a la época de Cortés ...- para solucionar los problemas del organismo político novohispano desde una perspectiva criolla y no a partir de su calidad de burócrata virreinal. (247)

La estrategia es tomar distancia de todo elemento traicionero o de dudosa lealtad a la corona. El cronista siente la necesidad de diferenciación del resto de la población y sobre todo de la plebe “*tan en extremo plebe*” cada vez más numerosa. Esto acompañado de una identificación con lo español pero en un difícil equilibrio para conservar y aumentar ciertos privilegios frente al avance de los gachupines. Recordemos que en el momento de la sublevación Sigüenza es integrante del círculo de asesores personales del Virrey.⁵

Aunque a los indios y a los españoles se los presenta como los principales actores que cumplen los roles simbólicos en el momento dramático del motín en la plaza, los otros elementos plebeyos no son neutrales, más bien son considerados instigadores que desde las sombras lo gestionan y lo orquestan.

A fin de disipar toda duda sobre su posicionamiento⁶, Sigüenza explicita sus motivaciones de escribir esta carta en el excipit:

“Si le pareciera a vuestra merced el imprimirla para que en esa corte y en esos reinos sepan todos con fundamento lo que otros habrán escrito con no tan individuales y ciertas noticias, (...) (AyM 135)

Particularmente se destaca allí su intención de hacer conocer su versión de los sucesos para “neutralizar cualquier noticia exagerada de la sublevación o de las dudas entre los criollos descontentos acerca de la capacidad del virrey para gobernar.” (Cogdell 255)

El criollo adopta un carácter reivindicativo, se apropia de los modelos culturales del dominador para afirmar su competencia intelectual e intenta desmontar/contrarrestar la identidad deformada que se le pudiera adjudicar.

Da su voz de alarma, sobre los peligros que representan el mestizaje cultural, por lo que apela a retornar a la división urbana establecida por Cortés al inicio de la conquista, en la que se separaban los barrios según las etnias, para asegurar un cierto disciplinamiento y control de la población. Aunque la ciudad real ahora había cambiado y los límites entre los grupos humanos ya no eran tan precisos como hasta el primer siglo de la conquista.

Frente a este escenario turbulento e inestable este letrado criollo reafirmará su identidad por lo tanto apela en sus obras a que se:

refleje la búsqueda de un sentido de identidad dentro de una sociedad cambiante; sociedad en la cual la ascendencia creciente de la clase criolla se veía amenazada desde arriba por el desprecio europeo y desde abajo por la creciente y mezclada clase mestiza. (Ross, 238)

La retórica política de Sigüenza apela a giros hiperbólicos y el uso de tópicos comunes. Así realiza una enumeración pormenorizada aunque tediosa de los logros administrativos y militares del Conde de Galve⁷. Esta parte eminentemente laudatoria permite a Sigüenza deslizarse hacia una apología del gobierno del virrey.⁸ Los párrafos del inicio y la conclusión –corresponden obligadamente al formato epistolar- pero a la vez, operan de marco retórico de ese “otro texto” más conflictivo en el que se describen y analizan los pormenores del tumulto en la capital en junio de 1692.

Cogdell señala que la transición textual a la crónica del malestar social y la crisis de confianza en el gobierno del virrey encuentra un vehículo retórico apto en la repetición del tópico de la rueda de la fortuna con el que estructura el

exordio filosófico moral del incipit de la carta. A partir de ahí da inicio la descripción de los males que asolaron a la capital, todos productos de la naturaleza y ninguno de la impericia de los gobernantes:

“¡Cuanto, oh, Dios mío, Santo y Justísimo, cuán apartados están del discurso humano tus incomprensibles y venerables juicios, y cuánta verdad es la de la Escritura que con la risa se mezcla el llanto, y que a los mayores gustos es consiguiente el dolor! (AyM 101)

El letrado criollo en su espacio

Sigüenza y Góngora es un claro representante del sector criollo que ha ido elaborando formas de auto-imágenes colectiva. Consideramos útil para abordar el texto *Alboroto y motín* al primer factor, *Un sentido de lugar*, de los cuatro⁹ citados por Moraña tomados de Jack P. Greene en el proceso de surgimiento de imágenes colectivas en las sociedades coloniales. El mismo se constituye a partir del (*reconocimiento del territorio que se habita y de sus cualidades como patria, lugar de pertenencia y espacio desde el cual fundar una existencia comunitaria capaz de satisfacer sus expectativas*).

Ese espacio no es otro que la ciudad letrada que tuvo un proceso arduo para su conformación (...) “no será hasta el período de “estabilización virreinal” cuando podrá vislumbrarse en América la plena vigencia de un aparato de poder cultural unificado, centralizado y afincado institucionalmente en los centros letrados de la colonia.” (Moraña 2004: 25)

Los centros urbanos devienen así en espacios primarios por excelencia de recepción y reproducción cultural¹⁰, único hábitat posible donde el letrado criollo podrá desenvolverse y sentirse protegido más allá de los embates de la ciudad real.¹¹

En el segundo párrafo de la carta, Sigüenza subraya las cualidades de su patria/ciudad y lo que destaca no son otra cosa que las fiestas barrocas¹² ofrecidas para celebrar la boda de Carlos II. Las mismas tienen similar despliegue a las que

se podrían realizar en otras ciudades y su magnificencia causa el desdén de la fortuna.

(...) los desdenes con que comenzó la fortuna a mirar a México sin más motivo que haber sido esta ciudad nobilísima teatro augusto donde, con acciones magníficas, representó la fidelidad española la complacencia (...) (AyM 95)

En la sección “Algunos logros durante el gobierno del Conde de Galve” enfatiza la necesidad de reconocer el crecimiento de la ciudad y sus consecuentes requerimientos en distintos órdenes.

¡Cuántos no se han pasado, qué diligencias no se habrán hecho muchos de los excelentísimos virreyes de la Nueva España en el discurso de ello para darle, a correspondencia de su grandeza, a esta ciudad de México el número de parroquias que le es debido! (AyM 99)

Este espacio es sin lugar a dudas su lugar de pertenencia y logra satisfacer sus expectativas pues aunque no haya tenido la experiencia de viajar a otros países, sus muchas lecturas le proporcionan la autoridad suficiente para reconocer y defender las cualidades de su patria/ciudad, sólo superada por la metrópoli en tanto es el asiento del poder real. Por lo tanto si la ciudad no tiene nada que envidiarle a otras, tampoco un habitante privilegiado de ella tiene motivos para hacerlo:

No soy tan amante de mi patria, ni tan simple, que no persuada a que cuanto hay y se ejecuta en ella es absolutamente lo mejor del mundo; pero aunque no he salido a peregrinar otras tierras (harto me pesa), por lo en extremo mucho que he leído paréceme puedo hacer concepto de lo que son y de lo que en ellas se hace. Con este presupuesto le aseguro a vuestra merced con toda verdad no haber tenido que envidiar México a otro cualquiera lugar, que no fuere esa corte de Madrid (donde no hubo representación sino realidad) en esta función. (AyM 101)

La naturaleza prueba la fortaleza de la ciudad letrada

Sigüenza no escapa al espíritu de la tribulación que se extendió por el mundo hispánico según fija Rodríguez de la Flor a partir de 1580 y pervivió durante buena parte del siglo XVII a ambos lados del Atlántico.

Pero es también cierto que, en las raras ocasiones en que a partir de 1580 ese silencio de sobreentendidos se rompe, entonces, las fuentes del discurso desgarrado y abiertamente trágico se abren y dan paso a unas alusiones destructivas y letales, por el pesimismo demoledor y acendrado que acomete entonces a los espíritus barrocos de ambas orillas de la totalidad imperial, ante lo que es una empresa entendida en clave de pérdida; asumida también como la forma singular de un castigo sobrevenido. (Rodríguez de la Flor, 37-38)

A partir de esta fecha tanto historiadores como poetas apelarán al concepto teológico de tribulación. Será común el contraste producido por el pasaje a veces intempestivo de los momentos felices al infortunio.

Ser inseparable compañera de la alegría la tristeza, de la felicidad el infortunio y de la risa el llanto es verdad tan irrefragable que no sólo con voz entera nos la proponen uniformes las historias todas, sino que prácticamente lo advertimos cada día en los sucesos humanos. (AyM 95)

Sigüenza no descarta la voz del pueblo a pesar de vacilar en calificarla de venerable o despreciable ya que adjudica los males a las fiestas pasadas, no obstante, transcribe una enumeración exhaustiva y cronológica de anteriores hechos desafortunados sufridos por la ciudad después de sendos festejos, considerados en consecuencia castigos divinos:

Oyóse por este tiempo una voz entre las (no sé si las llame venerables o despreciables) del vulgo que atribuía a castigo de las pasadas fiestas, de la tempestad en el monte, el destrozo en los campos y la inundación de los arrabales; y era la prueba haberse experimentado en esta ciudad de México, (...) (AyM 102)

A lo largo de la sección “Amenazan la capital excesivas lluvias” proliferan las enumeraciones. La ciudad letrada ante la fuerza de la naturaleza parece doblegarse. Una serie de imágenes hiperbólicas describen los daños ocasionados por las lluvias, transcribimos a modo ilustrativo el siguiente párrafo aunque extenso, da cuenta de forma pormenorizada las tribulaciones¹³ vividas en la cotidianeidad por los habitantes de la capital del virreinato:

Lo que se experimentó de trabajos en México en estos trece días no es ponderable; nadie entraba en la ciudad por no estar andables los caminos y las calzadas; faltó el carbón, la leña, la fruta, las hortalizas, las aves y cuanto se conduce de afuera todos los días, así para sustento de los vecinos, que somos muchos, como de los animales domésticos, que no son pocos; el pan no se sazónaba, por la mucha agua y consiguiente frío; la carne estaba flaca y desabridísima, por no tener los carneros y reses dónde pastar, y nada se hallaba, de cuanto he dicho, sino a excesivo precio. Lloviéronse todas las casas sin haber modo para remediar las goteras; cayéronse algunas por ser de adobes y no se veía en las calles y en las plazas sino lodo y agua. (AyM 103)

No podemos dejar de señalar el inicio de la sección “El virrey busca medidas preventivas” en la que el cronista emplea una forma verbal de primera plural que puede ser interpretada también como un impersonal, de modo que el sujeto de dicha acción queda elidido. Si hacemos una lectura –esperamos no forzada- podríamos considerar que el mismo relator se autoexcluye.

Acudieron a Dios en estas tribulaciones con oraciones y rogativas y sólo porque Su Divina Majestad se lo mandaría cesó la lluvia, pero se quedó entoldado de nubes el cielo por muchos días. (AyM 103-104)

Obviamente podemos presumir que Sigüenza confía más en su capacidad como ingeniero para dar solución a los problemas de los anegamientos que en las oraciones, como podemos leer en la sección “Sigüenza sirve de ingeniero”, en la misma se combinan el autoelogio solapado con la alabanza al virrey¹⁴.

Claro está que la posición del cronista focaliza las tribulaciones del lado de los habitantes de la ciudad letrada. Sobre los sufrimientos de los otros grupos sociales se da una atenuación o incluso una elipsis.

(...) jamás le faltó a la república el pan con la pensión de caro, porque (ya que otra cosa no se podía) se acomodaron los pobres y plebeyos a comer tortillas (ya sabe vuestra merced que así se nombra el pan de maíz por estas partes), y a los criados de escalera debajo de casi todas las casas de México se les racionaba con ellas. (AyM 110)

La siguiente escena descrita por el cronista, adquiere cierto matiz humorístico provocado por la enumeración de los males sufridos, entre los que se

ubica la misma “calma” con lo que desdramatiza los infortunios de los labradores que aparecen representados con el hábito de ser en extremo quejumbrosos.

Al echar mano de las que parecían muy bien granadas, hallando en ellas casi ningún maíz entre muchas hojas, maldiciendo al año, a las aguas, a las nubes, a las neblinas, a la calma, al chiahuixtle, al eclipse del sol y a su desgraciada fortuna, levantaron una voz tan dolorosa y desentonada que llegó a México, y al instante que entró por su alhóndiga, se levantó el maíz. (AyM 110-111)

De la misma manera se tratan las escenas en las que las mujeres indias son pisadas y golpeadas cuando van a la alhóndiga (Cfr. pp. 118 y 121) o el caso de la india que se fingió muerta. Para este último caso Sigüenza apela a la autoridad de un testigo para demostrar la perfidia en el obrar de los indios.

Refirióme esto un hombre honrado que se halló presente y me aseguró, con juramento que le pedí, no sólo ser verdad lo que los estudiantes dijeron sino el que poco antes le oyó decir a la muerta que la cargaran bien. Estos son los indios. (AyM 121)

Los nativos aparecen representados en forma negativa por Sigüenza, en este ejemplo son simuladores y peligrosos. Pero si algo se hace más evidente a partir de la sección “Sigüenza, testigo del alboroto” es que a los indios particularmente se les asigna en esta carta relación un rol destructivo que asedia y penetra en la ciudad letrada. Su carácter destructivo es incluso más perjudicial que la naturaleza misma, como veremos en el siguiente apartado.

Cuando los Otros son más dañinos que la naturaleza

Cogdell señala una relación fluctuante entre lo criollo y lo indígena que se advierte en el texto de Sigüenza, por un lado están los indios que forman parte de la realidad circundante, los que habitan los barrios marginales de la capital, y los otros “salvajes” de las regiones más remotas, y por otra parte la antigüedad prehispánica, ubicada en un plano mítico y sólo apta para una apropiación ocasional.¹⁵

Al final de la carta en la sección “Las medidas tomadas por el virrey después del alboroto” Sigüenza enumera a quienes cooperan con el virrey para evitar que ingresen cargas de pulque a la ciudad de México, entre ellos cita en último término a los indios que por conservar ciertas características y ser ya escasos pueden formar parte de la ciudad.

(...) y aun de los propios indios los pocos que conservaban algo de nobleza antigua (AyM 134)

Sin embargo, también Moraña señala que el discurso criollo no estaba exento de cierto recelo a la hora de incorporar elementos de la cultura indígena. Y si Sigüenza y Góngora recuperó para la “fiesta barroca” por la llegada de un nuevo virrey las figuras indígenas, otra es su actitud ante los hechos de 1692.¹⁶ Son llamativas las estrategias representacionales de los involucrados en el alboroto y motín. Si la naturaleza había provocado tribulaciones a la ciudad de México, las que van a provocar una parte de sus habitantes -que no merecen vivir en ella- la superarán ampliamente.¹⁷

El extremo del contraste se da en el correcto comportamiento de los presos que colaboran en la extinción de los incendios, en el rescate de bienes y archivos importantes de la ciudad:

“sin que se lo pagasen ni uno tan sólo a la plebe tumultuante, pudiendo hacerlo, ... (AyM 130)

Por la extensión del trabajo omitiremos los numerosísimos ejemplos que aparecen en el texto, en que los indios son caracterizados negativamente y encarnan hábitos y vicios reprobables por lo que son un peligro para la ciudad letrada. Peligrosidad que se potencia cuando pueden ser fácilmente instigados a cometer desmanes por otros sectores interesados en ganar posiciones en el virreinato.

El orden¹⁸ es alterado y Sigüenza le otorga importancia al describirlo en distintos momentos, señalados por los subtítulos con que separa la carta, en la mayoría de ellos está presente un término referido al desorden: “El primer

tumulto en la alhóndiga”, “Empiezase el alboroto”, “Sigüenza testigo del alboroto”, “Incendio del real palacio y las casas del Ayuntamiento”, “Empiezase el saqueo”, “Intervención de Don Carlos” y “Las consecuencias del alboroto”.

El indio como componente mayoritario de la turba/tropel/plebe representa el caos y el desorden. Frente a esa alteridad, el letrado criollo consciente de su rol e inferioridad numérica, actúa en solitario y arriesga su vida para salvar archivos. Lo hace para asegurar la memoria -que para la cultura barroca se vinculaba con la sistematización y racionalización¹⁹- y fundamentalmente el orden ideal con que fue concebida la ciudad. Al respecto Moraña retomando los estudios sobre el sujeto colonial de Rolena Adorno destaca que:

alteridad y semejanza son los polos de un binarismo interpretativo que rige durante la producción del discurso colonial, y sobre el cual se articula tanto el conocimiento del otro como la epistemología de la propia identidad: “el sujeto se reconoce a sí mismo reconociendo al otro” (Adorno, “El sujeto colonial” 66) (43)

Esta carta presenta una elaboración discursiva en la que predomina una visión de la otredad en la que se naturaliza y legitima la superioridad del colonizador²⁰ sobre los grupos dominados. Los mismos son descriptos a partir de sus supuestas deformaciones morales y costumbres aberrantes que harían incluso legítima la explotación, el castigo y la exclusión para aquellos que se revelen. Por eso el letrado criollo asume un rol de vigilante de los otros grupos subalternos con el fin de sostener el orden y asegurarse para sí y su grupo, como vimos en apartados anteriores del trabajo ciertos privilegios, como bien lo expresa Moraña:

... es evidente que su ascendencia española y su inserción relativa en el aparato de poder virreinal lo sitúan por encima de los demás grupos étnicos. Para preservar el orden social y asegurar la estabilidad de un espacio público en el que busca ascender política, económica y culturalmente, intenta mantener bajo control a estos grupos. De ahí que la representación criolla de los demás sectores se realice siempre como una negociación ideológica que primariamente explora los grados y modalidades posibles de integración social de los contingentes indígenas y negros en el espacio virreinal, ... Moraña 2004: 44)

En la ciudad letrada puede tolerarse la falta de ciertos bienes materiales, ya sea por efectos de la inclemencia de la naturaleza o por el acaparamiento por parte de especuladores pero es inadmisible la presencia de quienes intenten privarla del bien máspreciado “el orden”.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Rolena (1982): “La ciudad letrada y los discursos coloniales” en *Hispanamérica: Revista de Literatura* 16, 3-24

Bechara, Zamir “Notas para una estética del Barroco de Indias” en *Barrocos y modernos*, Ed. Petra Schumm, s/d

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (2008): “El nacimiento del miedo, 1692. Indios y españoles en la ciudad de México”, *Revista de Indias*, Vol. LXVIII, N° 244, 9-34

Moraña, Mabel (2004): *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana*. Vervuert, Iberoamericana.

Moraña, Mabel (1998): “Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano”, *Relecturas del Barroco de Indias*, Ed. Mabel Moraña, Hanover, NH: Ediciones del Norte, 31-58

Muriel, Josefina (1995) “Una nueva versión del motín del 8 de junio de 1692”, s/d

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Montevideo, ARCA,

Rodríguez de la Flor, Fernando (2002) *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.

Rodríguez Garrido, José A. (1992) “Sermón barroco y poder colonial: La oración panegírica al Apóstol Santiago de Espinosa Medrano” en *Discurso colonial hispanoamericano*, Amsterdam, Rodopi,

Ross, Kathleen (1988): “Alboroto y motín de México: Una noche triste criolla”, en *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, Vol. 56, N° 2, 181-190

Sigüenza y Góngora, Carlos. *Alboroto y motín de los indios de México*, s/d.

NOTAS

¹ En adelante AyM.

² Al respecto Sam Cogdell señala que: La primera mitad del siglo (XVII) representa una verdadera etapa de crisis para el sector criollo, no sólo en la lucha por la supervivencia socioeconómica contra los intereses de los peninsulares recién llegados, sino también en términos de su propia identidad cultural. Hacia fines del siglo XVII, sin embargo, aparecen señas claras de una conciencia criolla y una concomitante autoafirmación en la producción discursiva y otras formas culturales. (245-246)

³ Pues entre las peculiaridades de la vida colonial, cabe realzar la importancia que tuvo una suerte de cordón umbilical escriturario que le transmitía las órdenes y los modelos de la metrópoli a los que debían ajustarse. Los barcos eran permanentemente portadores de mensajes escritos que dictaminaban sobre los mayores intereses de los colonos y del mismo modo éstos procedían a contestar, a reclamar, a argumentar, haciendo de la carta el género literario más encumbrado, junto con las relaciones y crónicas. (Rama 46-47)

⁴ Bechara afirma que existían pocas posibilidades de rebeldía intelectual del ingenio criollo respecto a la península, y cita como ejemplos a Domínguez Camargo, Peralta Barnuevo, Sigüenza y Góngora, Sor Juana, Juan Bautista Aguirre, a los que entre paréntesis califica de “religiosos conformistas”. (157)

⁵ Cogdell menciona este dato en la p. 252. Por otra parte, Moraña señala que los criollos tienen un avance agresivo en varias profesiones llegando a convertirse en satélites de la elite que dominaba los centros coloniales.

⁶ Rolena Adorno afirma: La ciudad letrada en sí era un laberinto de rivalidades ideológicas cuyas expresiones máximas se evidenciaban en las pugnas por la impresión y supresión de libros. (4)

⁷ Las formas representacionales del discurso criollo refuerzan, en muchos casos, las lealtades del letrado americano hacia el orden y la racionalidad impuestos como parte del proyecto “civilizador” desde la conquista. Al mismo tiempo, ellas también informan sobre la necesidad de ir elaborando formas de diferenciación y distanciamiento que se manifiestan de muy diversas formas, a través de las modalidades complejas de la parodia, la sátira, la alegorización o la ironía, o por medio de la creación de formas artísticas que revelan un original sincretismo cultural ... (Moraña 2004: 41)

Por otra parte Cogdell en la Nota al final N° 13 afirma que: El objetivo principal de la enumeración de Sigüenza de los logros del Conde de Galve es disminuir las posibles repercusiones políticas de la sublevación. Es posible que Sigüenza participe también como miembro criollo de la clase dominante en los beneficios que derivan de esta enumeración. (272) Además lo vincula al segundo factor señalado por Elliot como formador de identidad colectiva en las sociedades coloniales, “Identificación de objetivos propios de ese grupo”.

Rama expresa que: Los letrados, aunque formaron una clase codiciosa, fueron la clase más leal, cumpliendo un servicio más devoto a la Corona que el de las órdenes religiosas y aun que el de la Iglesia. (48)

⁸ Alabar al otro, al igual que defender lo propio, son operaciones que remiten, dentro de la cultura del Barroco, a distintos niveles de la controversia epocal entre autoridad y subalternidad, fe y razón, escolasticismo y humanismo, centralismo y marginalidad. Las antítesis, claroscurios y máscaras barrocas, encuentran expresión a través de esta dialéctica que elogia hiperbólicamente al Otro al tiempo que impugna sus bases ideológicas, o afirma la identidad del Yo (...) (Moraña 1998: 35-36)

⁹ Los otros tres son: Identificación de objetivos propios de ese grupo, Insistencia en los estándares que deben guiar sus prácticas comunitarias y Sentido de la historia. (Moraña 2004: 53)

¹⁰ Moraña (2004) retoma en el capítulo Barroco y transculturación lo considerado por Picón Salas, p. 21

¹¹ Desde esos centros, que en su propio diseño urbanístico representaban las jerarquías sociales, los espacios de interacción y las prácticas marginadoras, se afianza el casco interno de la ciudad

letrada, constantemente asediada, como Rama enfatiza, por los requerimientos y peligros de la ciudad real. (Moraña 2004: 25)

¹² (...) ocasión extraordinaria que permitía la aparición de lo sorprendente y novedoso en el ámbito diario, fue la fiesta pública barroca. La bibliografía (...) demuestra la importancia de la fiesta como medio de cohesión social en el XVII, en la medida en que enfatiza las bases de una tradición y de una historia común, y de igual manera, como recurso para robustecer la validez de ciertos principios jerárquicos. (Rodríguez Garrido, 115-116)

Sigüenza no deja de advertir las diferentes actitudes en la recepción de la fiesta barroca según el estamento social al que pertenece el destinatario: Para los que miran la entidad de las cosas con madurez, todo esto se ha admirado y aplaudido como sin ejemplar; pero para el vulgo, que sólo se paga de la novedad y la diversión, tuvo lugar primero entre las disposiciones de su excelencia el regocijo con que se celebró el casamiento de nuestro monarca y señor, Carlos Segundo ... (AyM 100)

¹³ De esta manera, entre los productores simbólicos, los hechos turbulentos, las desgracias, las imprevisiones, los grandes errores políticos, financieros y militares, el desastre evitable de la Invencible, comienzan a ser reconstruidos a posteriori desde perspectivas providencialistas ... (Rodríguez de la Flor, 40)

¹⁴ Cfr. llamada 8

¹⁵ Moraña indica que Sigüenza y Góngora “se aboca a la recuperación y representación del pasado indígena como parte de una “antigüedad clásica” que situaba a la altura de los más altos exponentes de la monarquía contemporánea, como prueba la elaboración del arco triunfal con que la Nueva España recibe en 1650 al nuevo virrey, don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón. En ese arco se desarrolla un proyecto monumentalista en el que aparecen representadas escenas relativas a los doce emperadores aztecas. (45)

¹⁶ Así en el texto objeto de nuestro análisis, considerado un recuento cronístico, el mismo autor revelaría todo el resentimiento de su estamento ante la población indígena que en 1692 amenaza, con mucha más virulencia que en levantamientos anteriores, la estabilidad del sistema virreinal. En su informe a las autoridades metropolitanas, manifiesta los intereses de su grupo al solidarizarse con las autoridades novohispanas atacadas por los amotinados, demostrando que la patria del criollo resultaba todavía inconcebible sin el resguardo de las instituciones imperiales. (Moraña 2004: 46)

¹⁷ Al respecto Moraña retoma a Iris Zavala que destaca “la importancia de las formas representacionales a partir de las cuales se constituye desde las primeras instancias de la conquista la imagen negativa del otro americano, a través de los tópicos del salvajismo, el primitivismo, la monstruosidad y la degeneración que sirven como base para la caracterización y taxonomía de las etnias subalternas...” (Moraña 2004: 29)

¹⁸ Rama considera que: La palabra clave de todo este sistema es la palabra orden, ambigua en español como un Dios Jano (el/la), activamente desarrollada por las tres mayores estructuras institucionalizadas (la Iglesia, el Ejército, la Administración) y de obligado manejo en cualquiera de los sistemas clasificatorios (historia natural, arquitectura, geometría) ... Es la palabra obsesiva que utiliza el Rey (su gabinete letrado) en las instrucciones impartidas a Pedrarias Dávila en 1513 para la conquista de Tierra Firme (Rama 19)

¹⁹ Rama pp. 24-25

²⁰ En esta dinámica de transferencias y representaciones culturales y políticas, la elite criolla ejercerá una función vicaria, definida por las ambigüedades de una genealogía problemática, peninsular y americana, elitista y subalterna, central y marginal, según el punto de referencia – imperial o americano- adoptado en cada caso para entender su localización dentro del contexto de la totalización colonialista. (Moraña 2004: 27)

LA HOMEPAGE COMO ELEMENTO REMANENTE

Ignacio Sigal

nachosigal@yahoo.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas en papel y en soporte digital

Director: Oscar Traversa

Área Transdepartamental de Crítica de Artes – Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)

Palabras clave

Hipertextualidad – dispositivos – cibernética – Wiener – Simondon

Resumen

Aunque su diseño o estructura es similar a la del resto de las páginas de un sitio web, la homepage cumple la función de presentar y organizar los enlaces a las distintas partes del sitio. Es decir que trabaja como un índice que guía al lector a través de un recorrido previsto de lectura y genera una organización conceptual a partir de una serie de elementos dispersos.

A partir de los aportes de Gilbert Simondon a la filosofía de la técnica y de los conceptos con los cuales Norbert Wiener funda la cibernética, puede pensarse a ese trabajo de las homepage como un elemento remanente de una forma previa de organizar la información y de concebir y relacionarse con los objetos técnicos.

El hombre de Simondon y de Wiener ya no es un engranaje más en la maquinaria de producción sino que funciona, él mismo, como mediador y organizador del proceso técnico. Su función no radica en competir con la máquina en los procesos de producción material sino en asegurar la integración y el funcionamiento de los conjuntos técnicos. A diferencia del obrero alienado que

apunta hacia la finalidad de los objetos, el hombre técnico es el hombre de la operación que se va cumpliendo, de la autorregulación y del conjunto en funcionamiento.

De esta forma, puede pensarse que el funcionamiento totalizante y organizador de las homepage se opone al carácter activo de este nuevo hombre técnico. Un hombre que funciona él mismo como enlace.

* * *

Desde la aparición de los sitios web, la esencia del manejo y organización de los datos informáticos, ha estado en manos de la hipertextualidad. Por 'datos informáticos' se entiende no solo los presentes en documentos online, es decir que forman parte de una amplia red social, sino todo documento que se encuentre organizado en función de una serie de hipervínculos.

La hipertextualidad -tal como ha sido tratada por varios teóricos de la comunicación- radica en una forma tal de disponer la información que permite una participación activa del lector / usuario / navegante. O sea, que se encuentra dotado de la posibilidad de elegir el camino a transitar. Sin embargo, con esto nos estamos adelantando un poco. Antes de analizar los efectos de estos dispositivos quizás sea mejor dar cuenta de algunas características internas de sus mecanismos.

Habiendo mencionado la posibilidad del usuario de elegir el camino de transito de la información, cabe reflexionar acerca de las limitaciones con las que estas elecciones deben lidiar.

En un documento offline -como puede ser un catalogo o una enciclopedia digital- las posibles elecciones se encuentran limitadas, en primer lugar, por la cantidad de hipervínculos que existan y, luego, por la forma en que estos estén dispuestos. El primer límite es de tipo lógico, ya que los hipervínculos cumplen la función de recorrer y conectar la totalidad del documento y, sin hipervínculo, no

hay existencia, acceso o participación en la red interna. El segundo es un poco más complejo ya que depende de las implicancias semánticas de la organización del documento. Es decir, que se trabaja a partir de referencias que llevan adscriptas un significado cultural frente al cual el navegante reacciona. Ejemplos de esto pueden ser: orden de lectura tomado de los libros, secciones de los diarios, diagramaciones propias de revistas.

Estos préstamos provenientes de dispositivos comunicacionales previos -ya sea por remanencia o por costumbre- son característicos en todo formato en sus albores.

Con la inclusión de estos documentos dentro de una red de magnitudes mundiales (World Wide Web) se produce una complejización aun mayor. Ahora, la conectividad que antes se encontraba limitada al documento, se amplía a la totalidad de las paginas de la red, por supuesto, a través de la mediación de un hipervínculo -y ahí aparece una nueva limitación.

Una red que se conecta, exclusivamente, con hipervínculos de sitio a sitio generará un tránsito limitado a las relaciones particulares entre ellos. Para usar un ejemplo simple: debido a sus rivalidades comerciales -y, amablemente, dejando de lado las diferencias políticas e ideológicas- resultaría imposible pasar del sitio del diario Clarín al de Pagina/12 sin pasar por un sitio intermedio. En esta instancia, todavía cada sitio puede ser concebido como una totalidad, lo cual le permite limitar o estimular la conectividad en función de sus principios identitarios.

Así, al anclaje socio-cultural en formatos conocidos y aceptados -presente ya en los documentos offline- se suma una nueva remanencia: la de la resistencia en el reino de las grandes organizaciones.

La cibernética de Norbert Wiener utiliza como base, la oposición entre la física newtoniana y la cuántica. Parafraseando al autor, la diferencia epistemológica entre ambas consiste en que mientras la primera trabaja con elementos que se refieren a un universo determinado y real en su totalidad, la

segunda plantea cuestiones que pueden encontrar soluciones en un número muy grande de universos similares.

En la física newtoniana las cosas forman parte de un universo dotado de una ley única, en el cual las distintas partes dependen del funcionamiento general del sistema y la totalidad del futuro dependerá, orgánicamente, de la del pasado.

El aporte de la física cuántica consiste en dejar de lado esta noción de totalidad, no pensar en un universo único sino en todos los universos que puedan ser respuesta al fenómeno que se está estudiando. Así, se traslada el interés de una mecánica general a una mecánica particular. De un organismo total a pequeños procesos en funcionamiento.

Volviendo a nuestro tema, es momento de hablar sobre la siguiente instancia del universo de las páginas web: los motores de búsqueda.

El funcionamiento del motor de búsqueda -o buscador- consiste en el armado de una gigantesca base de datos, recolectados a partir de la totalidad de las páginas web particulares, a fin de poner en contacto a los usuarios con la información que buscan.

Con la incorporación de los buscadores, la relación del sujeto con la información web se modifica radicalmente. A partir de su aparición, la información ya no se encuentra atrapada en el *corset* conceptual que le impone la identidad de cada sitio web sino que se hace posible un contacto directo entre cada página web particular y el usuario.

Podría decirse que la diferencia entre sitio web y motor de búsqueda es una diferencia de sustancia -si es que en el mundo digital puede hablarse de sustancia. Ya que mientras en el primer caso, tenemos un objeto con una forma y límites específicos, en el segundo tenemos solo un mecanismo, una herramienta.

Es en este punto donde surgen los frutos de la remisión a la cibernética de Wiener. Ya que si bien, la diferencia entre física newtoniana y cuántica puede encontrarse en cualquier libro de divulgación científica que contemple la

aparición de la física moderna, el uso que Wiener hace de estos conceptos es decisivo a la hora de pensar la forma de organizar y transmitir la información.

Según Wiener, solo a través del estudio de los mensajes y las facilidades de comunicación puede comprenderse el funcionamiento de una sociedad. Wiener utiliza una idea amplia de 'información' -lo cual le permite hacer transitar sus conceptos cibernéticos a través de la lingüística, el derecho, la biología, la psicología, entre otras áreas sociales. Para él, la información es todo contenido que es objeto de intercambio con el mundo externo y que permite al ser humano mantener una estabilidad, tanto individual como social. Así, haciendo referencia a la segunda ley de la termodinámica -que afirma que cuando una parte de un sistema cerrado interacciona con otra, la energía tiende a disminuir al dividirse entre las partes- el científico estadounidense propone a la información, y a su regulación, como una medida que logra oponerse a la irreversibilidad del crecimiento de la entropía.

Estableciendo analogías entre el cuerpo humano y las máquinas, Wiener concibe al funcionamiento de retroalimentación de la información, o sea a la toma de decisiones basándose en decisiones del pasado (y que en cada actualización modifican el sistema total), como la forma que tienen las máquinas y humanos de enfrentar la tendencia natural a la desorganización y al perecimiento.

En el momento en que la información se actualiza, las reglas del sistema se modifican generando sistemas locales en los cuales puede encontrarse una entropía decreciente.

De esta forma -y continuando con la oposición entre físicas clásicas y modernas, para Wiener, la vida toma fuerza donde no hay un sistema cerrado, donde no hay formas estables. Los organismos 'organizados' caen mientras los mecanismos capaces de adaptar su funcionamiento total, sobreviven: "Somos remolinos en un río de agua perennemente corriente. No somos una materia que permanece, sino organizaciones que se perpetúan." (Wiener, 1988:90)

No creo que esta propuesta se encuentre lejos de la diferencia que se intenta marcar entre sitios web y motores de búsqueda. Ya que mientras los sitios web configuran un organismo cerrado de hipervínculos, los buscadores permiten un contacto más directo entre el usuario y la información deseada.

De todas formas, esta descripción, aunque pueda ser precisa, es relativamente engañosa acerca del funcionamiento de los buscadores. Ya que si bien es verdad que el usuario puede prescindir de la organización estática de los sitios web, sería ingenuo pensar que el nuevo contacto surge sin mediaciones -las palabras y las cosas pueden variar en su materialidad pero siempre necesitan de una forma específica de contacto.

Todo buscador funciona a partir de un algoritmo que determina la relación entre palabras clave e información. Ese algoritmo constituye la base del mecanismo de búsqueda y es configurado a partir de los criterios que cada programador considere adecuados. Los buscadores también tienen su restricción y, aunque no lo veamos, el algoritmo guía todas nuestras búsquedas.

Esta limitación algorítmica puede resultar atractiva para algunos temas surgidos de la filosofía de la técnica. Antes de realizar sus propuestas, tanto Norbert Wiener como Gilbert Simondon consideran necesario lidiar con la tarea de echar por tierra algunos malentendidos con respecto a los objetos técnicos. El principal: la posibilidad del reemplazo del hombre por la máquina.

Wiener y Simondon parten de preceptos compartidos: 1) toda herramienta técnica esta dotada de una genealogía y de una evolución, 2) puede encontrarse una *existencia* paralela entre hombres y máquinas y 3) los objetos técnicos cumplen la función de mediar entre la naturaleza y el hombre.

Simondon afirma que el miedo al reemplazo del hombre por la máquina -o el temor al robot como doble del hombre- radica en ciertas ideas erradas con respecto al automatismo. Según el filósofo francés, a diferencia de lo que se cree comúnmente, el crecimiento y perfeccionamiento del automatismo disminuye sus

posibilidades de autonomía social. Reduciendo su enorme edificio teórico a una simple conclusión:

La maquina que esta dotada de una alta tecnicidad es una maquina abierta, y el conjunto de maquinas abiertas supone al hombre como organizador permanente, como interprete viviente de maquinas, unas en relación con otras. (Simondon, 2008:33)

El algoritmo de los buscadores, de alguna manera, marca una frontera que coincide con el límite de la automatización. Un hombre que se retroalimenta por medio del buscador y un buscador que actualiza su algoritmo en relación con las necesidades del hombre. El objeto técnico acompaña y el hombre regula tanto su búsqueda de información como el funcionamiento de los procesos de búsqueda.

El hombre de Simondon y de Wiener ya no es un engranaje más en la maquinaria de producción sino que funciona, él mismo, como mediador y organizador del proceso técnico. Su función no radica en competir con la maquina en los procesos de producción material sino en asegurar la integración y el funcionamiento de los conjuntos técnicos. A diferencia del obrero alienado que apunta hacia la finalidad de los objetos, el hombre técnico es el hombre de la operación que se va cumpliendo, de la autorregulación y del conjunto en funcionamiento.

A modo de conclusión, puede decirse que el funcionamiento totalizante de los sitios web y de las *homepages* -como máximo representante de la organización del sitio- se opone al carácter activo de este nuevo hombre técnico. Un hombre que funciona él mismo como enlace.

BIBLIOGRAFÍA

Genette, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Landow, G. (1995): *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós.

Simondon, G. (2008): *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires, Prometeo.

Wiener, N. (1985): *Cibernética o el control y comunicación en animales y maquinas*. Barcelona, Tusquets.

Wiener, N. (1988): *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires, Sudamericana.

**“PENSAR EN NEUTRO”:
SOBRE LA SEMIOLOGÍA DEL ÚLTIMO BARTHES**

Gabriela Simón

mariagabrielasimon@hotmail.com

Pproyecto de investigación: El vocabulario semiológico de Roland Barthes

Directora: Gabriela Simón.

FFHyA – UNSJ

Palabras clave

Semiología / semiótica - Roland Barthes- lo Neutro - matiz

Resumen

Nuestro trabajo se centra en la propuesta semiológica de Roland Barthes. Su vasta obra representa, al interior del pensamiento contemporáneo, una profunda indagación acerca del signo, el discurso, el sujeto, el texto, la escritura, la literatura, la imagen así como también una preocupación teórica, política, estética y ética acerca de aquello que hace síntoma en nuestra contemporaneidad: la violencia, la arrogancia, la extranjería, la comunidad, el silencio, el poder.

Nos interesa entonces la producción del último Barthes (sobre todo las “Notas” y los registros orales de sus últimos cursos en el Collège de France) para pensar la semiología. Abordamos sus Cursos: *Cómo vivir juntos* (1976-1977), *Lo Neutro* (1977-1978), *La preparación de la novela* (1978-1979 y 1979-1980). Fundamentalmente nos centramos en *Lo Neutro* como texto medular.

A partir de ciertas “figuras” de lo neutro (como la “no-arrogancia”, el “matiz”, la “delicadeza”), nos proponemos indagar acerca del estatuto de la esta

semiología para indagar sobre sus potencialidades como discurso crítico, como un saber que posibilita pensar el presente.

* * *

“ningún Neutro es posible en el campo del poder” (R. Barthes)

Nuestro trabajo se centra en la propuesta semiológica de Roland Barthes. Su vasta obra representa, al interior del pensamiento contemporáneo, una indagación acerca del signo, el discurso, el sujeto, el texto, la escritura, la literatura, la imagen así como también una preocupación teórica, política, estética y ética acerca de aquello que hace síntoma en nuestra contemporaneidad: la violencia, la arrogancia de la ciencia, la extranjería, la comunidad, el silencio, el poder.

Nos interesa entonces la producción del último Barthes (sobre todo las “Notas” y los registros orales de sus últimos cursos en el Collège de France) para pensar la semiología. Abordamos sus Cursos: *Cómo vivir juntos* (1976-1977), *Lo Neutro* (1977-1978), *La preparación de la novela* (1978-1979 y 1979-1980). Fundamentalmente nos centramos en *Lo Neutro* como texto medular. Lo que sigue intenta ser, entonces, una reflexión en torno a algunos aspectos de la semiología del último Barthes.

Recurrimos a Roland Barthes. Su pensamiento, sobre todo el del último Barthes (sus seminarios publicados en español bajo los títulos *Cómo vivir juntos*, *Lo Neutro* y *La preparación de la novela*) se sitúa en el centro de debates y problemáticas en el cruce de lo ético, lo estético y lo filosófico. Barthes se interroga acerca de aquello que hace síntoma en nuestra contemporaneidad, ensayando miradas que colocan su obra, al decir de Link, “en la vertiente de la filosofía contemporánea en la que se construye una ética adecuada a nuestros tiempos”: el poder, la violencia,

la arrogancia de la ciencia, las trampas de la academia, la comunidad, el cómo vivir juntos, las políticas de la escritura, etc.

Para empezar. “Es tarea también de la filosofía la de pensar *en neutro*”

Recurrimos a Roberto Espósito para introducir nuestras primeras reflexiones acerca de lo neutro. Lo primero para destacar es que para Espósito, en consonancia con Barthes, lo neutro “está constituido por el vértigo” (Espósito, 2009: 183). Pues la referencia a lo neutro

abre un campo semántico absolutamente inédito. Ello explica la hostilidad, o al menos la incompreensión, que la íntegra tradición filosófica le demostró, a tal punto que “se podría interpretar toda la historia de la filosofía por un esfuerzo por aclimatar y atemperar lo neutro sustituyéndolo por la ley de lo impersonal y el reino de lo universal o bien rechazar lo neutro afirmando el principio ético del Yo-Sujeto, la aspiración mística de lo Único Singular” (Espósito, 2009: 185).

Por esto mismo, para Espósito: “Es tarea también de la filosofía, si no la de pensar lo neutro –no objetivable en cuanto tal–, la de pensar *en neutro*, esto es, fuera de las consabidas dicotomías sujeto/objeto, ser/nada, trascendencia/inmanencia” (Espósito, 2009: 190). De allí, que este apartado toma su sentido justamente en las palabras de Espósito.

Este es el tono que queremos darle a nuestra intervención, que abrimos con Espósito y que direccionamos hacia lo neutro barthesiano. Lo neutro es un vértigo, una experiencia y una práctica que abriga experiencias que de allí se diseminan: la experiencia de la *no arrogancia*, la experiencia del *silencio*, la experiencia de la *delicadeza*.

Lo Neutro barthesiano

Decir lo neutro (decir “neutro”) es evocar a Blanchot. Y es pensar lo neutro, la experiencia de lo neutro, en su contemporaneidad y necesidad. Con este propósito, abordamos lo neutro trabajado por Barthes fundamentalmente¹.

Una de las operaciones favoritas de Barthes es la creación del tercer término. Es al interior de esta operación como pensamos lo neutro. Lo Neutro –el deseo de lo Neutro, dirá repetidas veces (en tanto aclara que se estudia lo que se desea o lo que se teme)– es definido por Barthes como aquello (todo aquello) que desbarata el paradigma²: “Lo Neutro es lo que desbarata el paradigma: el paradigma es la ley contra la cual se rebela lo Neutro” (Barthes, 2004: 92).

Barthes diferencia esto que él entiende por Neutro, de lo que propone la *doxa*³: pues advierte que en toda la *doxa*, lo Neutro tiene mala prensa: las imágenes de lo Neutro son despectivas. Y cada una de esas imágenes está encerrada en un “mal” adjetivo: ingrato, huidizo, afelpado, flácido, indiferente, vil. Para hablar de lo Neutro, Barthes reúne un conjunto de figuras que abriga bajo el nombre de lo Neutro y propone como modalidad operativa “pasear” la palabra “Neutro” a lo largo de cierto número de lecturas. Modalidad que Barthes llama “el procedimiento de la tópica: grilla en cuya superficie se pasea un ‘tema’” (Barthes, 2004: 53). Se trata de “pasear” lo Neutro “no a lo largo de una grilla de palabras sino a través de una red de lecturas, es decir, de una biblioteca” (Barthes, 2004: 54).

Barthes lo aborda en una serie (sucesión) de fragmentos, cada uno de los cuales constituye una figura de lo neutro subsumida bajo un nombre: por ej., *la delicadeza*. Esas figuras se pueden reunir en dos grandes grupos: unos reenvían a los modos conflictivos del discurso (*la Afirmación, el Adjetivo, la Cólera, la Arrogancia, etc*), los otros, a estados y a prácticas que suspenden el conflicto (*la Benevolencia, la Fatiga, el Silencio, la Delicadeza, el Sueño, la Oscilación, el Retiro, etc.*).

Las anteriormente mencionadas son algunas de las *figuras* de lo Neutro. ¿Por qué figura? “Figura: alusión retórica (trozo limitado de discurso, detectable, pues puede recibir un título)”. Barthes piensa las figuras “No como un diccionario de definiciones, sino de centelleos” (Barthes, 2004: 55). Dicho de otro modo, se trata de fragmentos no sobre lo Neutro, sino en el cual, al decir de Barthes, o “hay Neutro” o “desvío de lo Neutro”. Un ejemplo de “desvío” es la figura de *la arrogancia*, pues lo

neutro se despliega en la zona de la no-arrogancia. A propósito de lo neutro, ya señalaba Barthes en *Sade, Fourier, Loyola*, texto de 1971: “lo neutro es lo que despista al sentido, a la norma, a la normalidad” (Barthes, 1997a: 129). Lo neutro: despistar /desviar la norma.

Las figuras de lo neutro pueden ser entendidas como “variaciones” (noción recurrente en Barthes). Justamente toma la noción de “variación” de la música contemporánea: “la serie de fragmentos: sería poner ‘algo’ (¿el tema, lo Neutro?) en estado de variación continua (y ya no articular en vista de un sentido final): relación con la música contemporánea donde el ‘contenido’ de las formas importa menos que su traslación” (Barthes, 2004: 55)⁴.

Por ejemplo, una figura de lo neutro (más exactamente de “desvío de lo neutro”) para interrogarnos justamente sobre eso que llamamos *pensar*⁵, y que podemos situar en el centro no sólo de la semiótica sino de las ciencias humanas y sociales, es la *arrogancia*⁶. Pensamos en “la arrogancia” en tanto permite instalar como posibilidad lo que se torna deseable para/desde Barthes, esto es la no-arrogancia como lógica de funcionamiento de ese discurso llamado semiótica. Entendemos que Barthes plantea para la semiología, etc. el lugar de la no-arrogancia, o mejor, el discurso de la no-arrogancia.

Una de las condiciones de lo neutro es ser plural. Posibilita el estremecimiento del sentido, esto es, puede “agitar”, “desbaratar” el reino de lo “natural”, para que éste empiece a significar, a volver a ser relativo, histórico, idiomático. Así lo Neutro desbarata la ilusión (aborrecida) del *se da por sentado*.

Escribe Barthes: “No fabrico el concepto de Neutro; expongo los Neutros” (Barthes, 2004: 56). Pues decir “lo que es” correspondería a un “dogmatismo definicional”. Se trata más bien de descubrir una región, un horizonte, una dirección. Y es que resulta difícil hablar de lo Neutro definicionalmente.

En este horizonte, lo Neutro es para Barthes un *hallazgo del tercer término*, se trata de una travesía –no un objetivo o un blanco– como modo de marcha para poder pensar. Se caracteriza por el “no querer asir” y en este punto está pensando

sobre todo en el “querer asir de los dogmatismos”. Vale recordar acá lo que plantea en *Barthes por Barthes*: lo Neutro no es el tercer término, en tanto que “grado cero” de una oposición semántica sino que “es, en un eslabón distinto de la cadena infinita del lenguaje, el segundo término de un nuevo paradigma, del cual la violencia (el combate, la victoria, el teatro, la arrogancia) es el término pleno” (1997b: 143).

Y por último, lo Neutro es una asunción (y una práctica) ética; asunción, no militancia; pues recordamos que para Barthes la militancia es una de las tres arrogancias (junto con la *doxa* y la ciencia). Repetimos, asunción ética: se trata de un estilo que tiende a disminuir la superficie de contacto del sujeto con la arrogancia del mundo.

El matiz como una experiencia de lo neutro

Podríamos plantear que el último Barthes inscribe esa discursividad llamada semiología en la experiencia de lo neutro. En consonancia con este movimiento, a partir de sus últimos Cursos (y retomando líneas anteriores de su propio trabajo), entendemos que Barthes piensa no sólo la posibilidad sino también la necesidad de pensar “la semiología como ciencia de los matices”.

Decimos esto, porque justamente un operador que Barthes propone para pensar *en* neutro es el *matiz*. Justamente, al abordar cada figura de lo neutro, Barthes explicita que se trata de describir, de deshilar, los matices: “querría si estuviera en mi poder, mirar las palabras-figura (empezando por lo Neutro) con una mirada oblicua que haga aparecer los matices (mercancía cada vez más preciosa, verdadero lujo desplazado del lenguaje; en griego = *diaphorá*, palabra nietzscheana)” (Barthes, 2004: 56). *Diaphorá* es un sustantivo griego que significa “diferencia”, y que Barthes traduce como “matiz”.

De aquí, construye el neologismo *diaforalogía*, del griego *diaphorá* (“lo que distingue una cosa de otra”) para designar una “ciencia de los matices” (Cfr. Barthes, 2005a: 87).

En el apartado “Nietzsche y la ciencia” de su libro sobre el filósofo alemán, Deleuze ubica el pensamiento de Nietzsche no como una “pensamiento de lo idéntico” sino “un pensamiento de lo absolutamente diferente que reclama un principio nuevo fuera de la ciencia”. Se trata del “principio de la reproducción de lo diverso como tal, el de la repetición de la diferencia: lo contrario de la ‘adiaphoria’”. La ciencia que Nietzsche critica –y con él, Barthes– es la de la “permanencia de lo mismo”, la del “estado de equilibrio”, la de “la morada de lo idéntico” (en Deleuze, 1998: 69). Desde Deleuze podemos leer entonces lo planteado en *Barthes por Barthes*: “Sospechaba de la ciencia y le reprochaba su adiaforía (término nietzscheano), su in-diferencia; los sabios hacen de esta indiferencia una Ley y se constituyen en sus procuradores” (Barthes, 1997d: 171). Una vez más Barthes vuelve a Nietzsche: “Siempre pensar en Nietzsche: somos científicos por falta de sutileza”. Es entonces a propósito del matiz que Barthes plantea la semiología como la “ciencia de los matices” (Cfr. Barthes, 2005a).

Para la voz de la *doxa*, el matiz es lo desechado/desechable: “desde el punto de vista endoxal, el matiz es aquello que salió mal (desde el punto de vista de la opinión de derecha grosera, llamada sentido común, ortodoxia)” (Barthes, 2005a: 88). La “prueba” (ésta es la palabra que usa Barthes) de que el matiz es, desde el punto de vista de la *doxa*, “lo que salió mal”, es que la civilización gregaria de hoy lo censura y lo reprime neuróticamente. Pues la civilización de los medios se define por el rechazo agresivo del matiz. Por esto mismo, Barthes le otorga al matiz el estatuto de “práctica fundamental de comunicación”. A lo que añade, inspirado en Nietzsche: “incluso arriesgué para la semiología un nombre: diaforología” (Barthes, 2005a: 87). Aparecen los ecos de Benjamin, evocado explícitamente por Barthes: “las cosas están, como sabemos, tecnificadas, racionalizadas, y lo particular sólo se encuentra hoy en los matices” (2005a: 87)⁷.

En un movimiento de resignificación que desbarata esta *doxa*, el matiz es para Barthes tanto una práctica como una política intelectual. Y también el deseo de una práctica social y educativa: “necesidad cívica de enseñar los matices” (Barthes, 2004:

186). Pues el matiz es un aprendizaje de la sutileza, en tanto la sutileza no conlleva ni una debilidad teórica ni una debilidad ideológica. El matiz es la diferencia (*diaphorá*) y como tal es lo que “desagrada tanto a los espíritus positivos” (Barthes, 2005a: 88)⁸. Pero es sobre todo una práctica general, pues compromete la vida misma. “Necesidad cívica de enseñar los matices”: este enunciado es revelador de la importancia que para Barthes reviste el matiz, como categoría teórica, pero también como categoría política.

Como dijimos a propósito del matiz Barthes plantea la semiología como la ciencia de los matices. Queremos retomar aquí lo que anunciaba en su *Lección Inaugural*: el espacio textual es la zona de encuentro entre la literatura y la semiología. Nos encontramos entonces con la insistencia del semiólogo: “hay una maestra de matices: la literatura”. Barthes define la Literatura como “código de matices” y a la Semiología como “escucha o visión de los matices” (Barthes, 2004: 57).

Nicolás Rosa cifra como gesto central en *Lo Neutro*, el rechazo de la definición –que constituye el núcleo de la cultura occidental– y el recurso a los “matices” que implica, sobre todo, el rechazo del dogmatismo:

La propiedad de lo neutro no implica una demostración sino una puntuación, un señalamiento. El orden paradójico barthesiano se desentiende del sentido tradicional de la paradoja como contrario al lugar común, comprometiendo al orden paradójico en la ‘maravilla’, aquello que se opone a lo común, que puede asombrar y que produce expectativa, el sentido expectante, el sentido en espera...de sentido, en contra de aquello que puede apaciguar, tranquilizar (Rosa, 2006: 86).

Pensado desde este lugar, el matiz, entonces, es una elección teórica y es, a su vez la necesidad de situar nuestras prácticas “intelectuales” escogiendo una *lengua* autónoma, una lengua libre del decir de la *doxa*, siempre en trance y en tránsito con relación al poder.

Barthes, en sus últimos cursos, seguirá insistiendo en una “consigna tentadora” como él da en llamarla: luchar contra las alienaciones políticas del lenguaje, la influencia del estereotipo, la tiranía de las normas. Lo que lo vuelve más

creíble no es esta consigna que quizá muchos semiólogos podrían denunciar de imposible y utópica (interrogante-duda que traemos en este punto: ¿de todas maneras, la imposibilidad y la utopía no son saludables experiencias desde donde pensar?), sino el lúcido análisis de su contemporaneidad. Barthes se pregunta si aún su tiempo, es el tiempo para esta propuesta: “pero quizá todavía no sea tiempo: la sociedad no sigue. Y quizás incluso no siga jamás, ya sea porque nunca deje de estar alienada, ya sea porque nunca le corresponda a una lengua ser deconstruida desde el exterior” (Barthes, 2005a: 378).

Una vez más Barthes escribe sobre un esfuerzo, sobre un deseo: el de correr, desplazarse de la semiología de la esfera de la ciencia, si la ciencia es entendida como metalenguaje, como arrogancia, como poder. En definitiva, Barthes se interroga cómo hablar-escribir sin ejercer la función-poder que pone en marcha todo lenguaje. Y nos regala, como deseo, una experiencia: la de lo *neutro* recuperando un cristal: el del *matiz*.

Para terminar

La experiencia de lo neutro es, por sobre todo, insistimos una práctica problematizadora y problematizante en la cual Barthes se posa para interrogar ineludiblemente los riesgos y estereotipos de la semiología: el poder, la arrogancia, el metalenguaje, para marchar en desplazamiento constante hacia un horizonte otro: el de la no-arrogancia, el del fragmento, el del *matiz*.

Y es aquí –en este punto dónde la interrogación hace síntoma– que podemos ver algunas de las consecuencias de la experiencia de lo neutro. Lo neutro punza e incomoda allí donde cierto paradigma occidental reposa apaciblemente, pues como señala Espósito: “Lo que resulta inasible de lo neutro no es una característica específica, sino paradójicamente el hecho de que no la tiene, su fundamental sustracción respecto de las dicotomías tradicionales que marcaron la historia del pensamiento occidental, como las de ser y nada, presencia y ausencia, interior y exterior” (2009: 186).

En este horizonte posamos, entre tantos, un interrogante: ¿Cómo pensar nuestras prácticas intelectuales? ¿Cómo procurar(nos) un tono y un estilo no-arrogante (o menos arrogante) en cada intervención semiótica? Hallamos en el pensamiento del último Barthes, una travesía posible, o al menos, deseable.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R.** (1997a) *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- Barthes, R.** (1997b) *Barthes por Barthes*, Venezuela, Monte Ávila.
- Barthes, R.** (2004) *Lo Neutro*. (Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977-1978), Bs. As., Siglo XXI.
- Barthes, R.** (1998) *Lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- Barthes, R.** (1999) *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, R.** (2003) *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. (Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1976-1977), Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, R.** (2005a) *La preparación de la novela*. (Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980), Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, R.** (2005b) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Blanchot, M.** (1970) *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila editores.
- Deleuze, G.** (1998) *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama.
- Espósito, R.** (2009) *Tercera Persona. Política de la vida y la filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Foucault, M.** (1994) *Dits et écrits: IV. 1980-1988*, París, Editions Gallimard.
- Rosa, N.** (2006) “Monopolizar la muerte” en *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos: 82-83.
- Simón, G.** (2010) *Las semiologías de Roland Barthes*, Córdoba, Alción.

NOTAS

¹ Hemos desarrollado ampliamente este tema en nuestra tesis de doctorado, publicada en el libro *Las semiologías de Roland Barthes* (cfr. Simón, 2010).

² Paradigma: “¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido (...) Ejemplos en japonés no hay oposición entre *l* y *r*, simplemente una indecisión de pronunciación, entonces no hay paradigma. En cambio en francés *l* / *r*, *je lis* se opone a *je ris* [leo / río]. (...) Esto es fonológico pero hay oposiciones semánticas: *blanco* versus *negro*. Dicho de otro modo, según la perspectiva saussuriana, que sigo en este punto, el paradigma es el motor del sentido; allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido, dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir” (Barthes, 2004: 51).

³ Recordemos qué entiende Barthes por *doxa*: “la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” (Barthes, 1997b: 59).

⁴ Señala Barthes que esta idea de variación también tiene que ver “con las indagaciones de Deleuze”; remitiendo especialmente al texto de Deleuze y Guattari *Mil mesetas*. Entendemos que la “variación” barthesiana puede relacionarse con la noción de *rizoma*. El rizoma está hecho de direcciones móviles, no tiene comienzo ni fin, constituye multiplicidades. Esta lógica de funcionamiento sirve a Barthes para pensar lo Neutro.

⁵ Decimos “pensar” con sus alcances foucaultianos. “Por ‘pensamiento’ entiendo lo que instaura, en sus diferentes formas posibles, el juego de lo verdadero y lo falso, y que, en consecuencia, constituye al ser humano como sujeto de conocimiento; lo que funda la aceptación o el rechazo de la regla, y constituye al ser humano como sujeto social y jurídico; lo que instaura la relación consigo mismo y con los otros, y constituye al ser humano como sujeto ético” (Michel Foucault, 1994).

⁶ ¿Cómo piensa Barthes la *arrogancia*? En primer lugar es necesario recordar que toma la figura de la arrogancia para distinguir de ella, lo neutro. Lo neutro es la no-arrogancia. “Reúno bajo el nombre de arrogancia todos los ‘gestos’ (de habla) que constituyen discursos de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro” (Barthes, 2004: 211).

⁷ En una nota a pie de página aparece la siguiente aclaración de Nathalie Léger: “Este fragmento probablemente extraído de *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, está citado de memoria por Barthes. A pesar de nuestra búsqueda en diferentes ediciones de las obras de Benjamin, nos ha sido imposible identificar la fuente”.

⁸ Citamos la frase completa: “De cierta manera, el Matiz: lo que irradia, difunde, avanza (como las bellas nubes de un cielo). Ahora bien, hay una relación entre la irradiación y el vacío: en el Matiz, hay como un tormento de vacío (es por ello que desagrada tanto a los espíritus “positivos”).

ESCRIBIR, PENSAR Y EGRESAR: ALGUNOS EJEMPLOS DE ESCRITURA ANALIZADOS

Lic. Gustavo Simón

gustavo_simon26@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Escritura – Umbral de egreso – Discurso – Meta-discurso – Autonomía –
Géneros académicos.

Resumen

Durante la primera etapa del proyecto Géneros Académicos y Escritura Profesional (GAEP I - años 2004 al 2007) hemos recogido materiales de archivo de las cohortes de 5º año de la Licenciatura y el 4º año del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Estos materiales son producciones escritas realizadas en diferentes espacios curriculares de las carreras ya mencionadas en el lapso referido. Dos conceptos guiaron nuestras búsquedas en esas materialidades: el concepto de umbral (tomando a este como un particular lugar de indefinición semiótica) de egreso y las buenas prácticas de escritura (muestras de procesos autorreflexivos y de metadiscursividad plasmados en formas que colocan a la enunciación como espectáculo). Con respecto al primero, el egreso como culminación del grado (un momento de tensión para el futuro profesional que se encuentra en el pasaje entre lo académico y lo profesional) ha sido el norte de brújula para continuar en una segunda parte del proyecto (GAEP II - entre los años 2007 a 2009) que tomó

como materiales a las tesinas producidas en el seno de la carrera de Letras (ampliando la propuesta hacia Comunicación Social).

Escribir y pensar son acciones imbricadas (Macedonio Fernández presenta las parejas del “escribir pensando” y del “pensar escribiendo”), nuestra propuesta es reflexionar sobre los procesos de escritura autorreflexiva (a la que podríamos definir como profesional) que hemos encontrado en los trabajos de los egresantes. Escrituras que muchas veces interpelan críticamente (en forma y contenido) a ese “animal sin párpados” (como nominaba Jacques Derrida a la Universidad) marcando una afiliación para con las Formaciones Discursivas que habitan el espacio del interdiscurso entre los sujetos y esa particular organización social que insiste en denominarse *academia*.

* * *

Esta ponencia se inscribe filiativa y afiliativamente (vaya paradoja) en el marco de la segunda parte del proyecto Géneros Académicos y Escritura Profesional (GAEP). Su título (algo provisorio e inconcluso) hace referencia al objeto de estudio del proyecto que la gestó y parió (esta ponencia es, en definitiva, una muestra de la *ciencia viva*, tal como la concebía Peirce): las tesinas de las Licenciaturas en Letras y Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones.

Tesina, sí. Esta ponencia viva ha escuchado decir que una tesina es *menos profunda que una tesis de máster o doctorado*. La tesina, por sus características, es una investigación que se sitúa entre la monografía y la tesis. Tiene las mismas partes y formalidades de una tesis, pero es de escasa originalidad y profundidad (Arce; 1999, 135). Pero prefiere repetir y vociferar que la denominación se conecta con el “ser en capitalismo” con el que todo estudio crítico tropieza. Nuestros estudios chocan con la concepción economicista del mundo (la Sociología ha hecho de ello su morada). Una tesina representa una “minusvalía”

para el ojo receptor de la academia (ese animal sin párpados caracterizado por Derridá), pero desde la producción (donde el sujeto expone su vívido pensar en el escribir) no podemos menos que cuestionar este aspecto de “escasa”, reputado livianamente como si quien terminara una carrera de grado se encontrara en las mismas condiciones de alguien que culmina un postgrado.

En su humilde condición de recién parida/*recién venida*, este tejido de palabras organizado es un sistema, busca dar cuenta de la problemática existencia de la escritura en el umbral de egreso. No se trata del “pienso luego existo” y escribo (como una extensión del existir), sino de la organicidad viviente que plantea el *pensar escribiendo* y el *escribir pensando*, términos que, cual amantes encendidos por la pasión, ponen en contacto sus cuerpos hasta que la cupla resulta un sólo organismo dinámico. Esta ponencia (algo macedoniana en su génesis) cree firmemente que lo orgánico de su objeto se muestra en el movimiento; por ello el primer ejemplo de escritura de los egresantes que toma es:

Al primer suspiro que va a nacer después de esta tesis (CS 01)

Este “simple” enunciado, colocado estratégicamente al comienzo como apertura de la interlocución (en un umbral de epígrafe o cuasiagradecimiento) es maternal: representa el alivio de la puerpera. Estos tejidos que se van leyendo en este instante también recuerdan el trabajo de su proyecto materno, rememora su tarea archivística, la reconstrucción del listado de tesinas de ambas carreras desde su inicio hasta los años 2007/8¹ : 59 en el caso de Letras y 55 en Comunicación Social.

La GAEP (no se puede negar su condición femenina) ha sido una madre laboriosa y prolífica (sobre este último punto la variedad de ponencias que se presentan como alumbramientos de ella lo demuestran). Sobre los archivos constituidos ha operado para establecer una sistematización dinámica y polifacética.

Conformado el corpus de Letras con una relativa estabilidad, las asoció en paquetes textuales bajo tres criterios: temporal, tomando en cuenta los períodos de

vigencia de los diferentes planes de estudio; temáticas privilegiadas y directoras (datos proporcionados por los paratextos y los intertextos, tales como los programas de estudios vigentes en cada época).

Con respecto al ordenamiento temporal, reconoció tres etapas: **fundacional** (9 tesinas que corresponden al 15,25%), de **expansión** (19 tesinas que corresponden al 32,20%) y de **consolidación** (31 tesinas que corresponden al 52,55%). La primera abarca los diez primeros años (1981- 1990) donde se produjeron los primeros egresos de la carrera, en la cual predominaban las graduaciones de profesores, sobre las de licenciados. La segunda, los próximos once años (1991 – 2001) en la cual la presentación de tesinas creció sensiblemente. La tercera abarca las producciones de tan sólo cinco años (2002 – 2007) durante los cuales los equipos docentes intensificaron la tarea de apoyo para la producción de trabajos finales.

Con la exploración de las instancias de tematización priorizadas (otra información extraída de los paratextos, principalmente el entrecruzamiento entre título y director), pudo desglosar cuatro áreas temáticas:

- Literatura: obra / autores
- Sociolingüística
- Semiótica
- Didáctica de la Lengua

El entrecruzamiento entre áreas y etapas resaltó el hecho de que en la etapa fundacional todas las tesinas están referidas a literatura, en el desarrollo comienza a observarse la aparición del enfoque semiótico (7 de 19 tesinas- 36,84 %) que también aparece fuertemente marcado en la etapa de consolidación, ya entrecruzada con el AD. El trabajo con el relevamiento de datos paratextuales de las tesinas ha permitido también agruparlas por directores. A partir de esta nueva información pudo precisar las personas claves a entrevistar.

En el caso del archivo de Comunicación Social y con el fin de dar una aproximación a los momentos “emblemáticos” de las instancias académicas de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social, la GAEP propuso la siguiente separación en tres etapas:

1. Asimilación de carreras (Periodismo y Licenciatura) 2001 / 2005
2. Instalación de la Licenciatura y cierre del plan anterior 2006/ 2007
3. Desarrollo y ajustes del plan de estudios - 2008 y cont.

En la primera etapa, ubicó 26 tesinas o monografías de grado (47,27%), en la segunda, 19 (34.55%) y en la tercera, 10 (18,18%)². Las nominaciones sugeridas trataron de dar cuenta de los procesos que marcan los hitos de la génesis y el desarrollo de la carrera.

Además de estos períodos basados en datos cuantitativos y socio históricos, reordenó el archivo según variables cualitativas, una de ellas ha sido una aproximación desde las líneas teórico– metodológicas que se debaten en el espacio académico y discursivo: la división tripartita entre Investigación, Producción e Intervención.. A partir del seguimiento de estas producciones según sus directores, títulos y otras informaciones que ofrecen los paratextos, pudo elaborar un entrecruzamiento cuali-cuantitativo:

<i>TIPO DE TESINA</i>	<i>CANTIDAD</i>	<i>PORCENTAJE</i>
INVESTIGACIÓN	24	43,64%
PRODUCCIÓN	10	18,18%
INTERVENCIÓN	21	38,18%

Desde otra perspectiva, advirtió la necesidad de explorar el archivo desde tres áreas temáticas, pautadas en el Plan de Estudios: **Comunicación Comunitaria, Medios e Instituciones**. La construcción de entrecruzamientos cuali-cuantitativos bajo esta perspectiva, arrojó los siguientes datos:

<i>ÁREA TEMÁTICA</i>	<i>CANTIDAD DE</i>	<i>PORCENTA</i>

<i>PRIORIZADA</i>	<i>TESINAS</i>	<i>JE</i>
COMUNICACIÓN COMUNITARIA	27	49,09%
COMUNICACIÓN MEDIÁTICA	13	23,64%
COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL	15	27,27%

Debido a la extensión de los materiales de archivo (oscilan entre 50 y 100 páginas cada una) debió previamente restringir, la GAEP, el número de elementos de archivos a una cifra que resulte “manejable”. Fijó diez tesinas para el archivo Letras (L) y seis para el archivo Comunicación Social (CS). Para seleccionar una muestra representativa tuvo en cuenta los tres elementos que organizan los paquetes textuales. La seriación se realizó por el orden temporal, pues se lo consideró el marcador genérico más fuerte y apto para tal fin, y trató de mantener una proporción en el número de tesis seleccionadas en cada serie, para las tres etapas (la distribución siempre se realizó teniendo en cuenta el “tope” impuesto de antemano).

Dentro de cada etapa, se hizo una división por temáticas y se eligió entre las tesinas mediante la aplicación del Análisis Crítico del Discurso Académico (otro laborioso engendro de esta madre/proyecto), buscando nuevamente en los paratextos.

Mucho tiempo le ha tomado a esta ponencia hablar sobre los laboriosos tejidos de su madre, tanto, que casi se le ha olvidado su cometido y su promesa puesta en el título. El ACDA disciplina el recorrido por los materiales: propone un camino que va desde el paratexto a las secuencias de enunciados. La escritura del profesional/egresante se debate entre el manejo del dispositivo genérico/paratextual y el armazón de secuencias enunciativas donde puede desplegarse la espectacularidad de lo escrito. Esa posibilidad de espectáculo se

liga a propiedades que el lenguaje/discurso posee. Sobre ellas tratarán los siguientes ejemplos.

La autonimia, ese artefacto discursivo que habla del lenguaje y del mundo al mismo tiempo y que se liga con la noción de opacidad de las palabras y las cosas a las que refieren, fue encontrado en L, principalmente en la etapa de consolidación. Muestras de escritura que operan no sólo tomando en cuenta la referencialidad de lo dicho sino los obstáculos que opone el lenguaje a la interpretación.

Se operará sobre este corpus con una selección de fragmentos que se consideren **relevantes** para el análisis teniendo en cuenta las siguientes exigencias: la *exhaustividad* –que prescribe no dejar de lado ningún hecho discursivo que pertenezca al corpus aunque resulte “perturbador” para el investigador-, *representatividad* –indica no extraer una ley general de un hecho contrastado una sola vez- y *homogeneidad* –en un sentido foucaultiano, es decir, una unidad, una homogeneidad dada no por la autonomía de un mismo objeto, sino por el espacio en el que diversos objetos se perfilan y se transforman incesantemente. (L09)

Mediante el uso del metadiscurso, el enunciador se detiene varias veces en el discurrir enunciativo para glosar lo enunciado, realizando así una sujeción de sentidos y mostrando que da cuenta de la opacidad del lenguaje que no puede desprenderse de lo ambiguo en su enunciación conceptual. Al mismo tiempo despliega un artefacto semiótico/discursivo que orienta la lectura: coloca en negritas relevante (término principal en el acuerdo con el lector para completar la significación) y en cursivas exhaustividad, representatividad y homogeneidad (que serán los términos explicitados en sentido).

En CS, si bien con huellas tenues, se vislumbran los sujetos que batallan con el escribir pensando y el pensar escribiendo. Sólo por citar algún fragmento:

Espejo de uno mismo, la moda es un rompecabezas que encastra piezas de días-décadas-anteriores, de texturas, formas y colores diferentes.

Pero este puzzle no termina con una conclusión, sobran fragmentos que podrán encastrar en otros rompecabezas y en

otras categorías-piezas que prosigan el complejo proceso comunicacional *ad infinitum*. (CS01)

Puede avizorarse una búsqueda de ampliación de sentido en la analogía para explicar a la moda como un rompecabezas, pero la construcción en grafías normales (sin resaltados) no presenta una apertura dinámica de la interlocución.

Las relexicalizaciones y los juegos metafóricos que ligán diferentes partes del constructo textual, también hacen a la metadiscursividad que pone en espectáculo a la escritura. En L07, el índice se presenta metafóricamente como UNA PUERTA, juego de *espejo* con la denominación de la conclusión: OTRA PUERTA. En la misma conclusión se explicita el sentido de las denominaciones: “La escritura, como práctica artística, se instituye en territorio paralelo, se vuelve lugar de entrada y salida a la historia de la dispersión de Rai...”. En varias partes del texto se juega con la idea del pasaje y el espejo, componentes del juego interdiscursivo planteado desde el título de la tesina: *Orfeo bajo sus pies. Una lectura intertextual del mito trágico de Salman Rushdie*.

En su comienzo vestibular de título esta ponencia ha prometido algunos ejemplos de escritura analizados en este complejo *pensar escribiendo y escribir pensando* que supone el egreso, materializado en tesina, de carreras que hacen del lenguaje su morada. Han sido pocos, quizás. Pero todo organismo viviente es efímero. Sin embargo, toda vida/ciencia/escritura se prolonga en su reproducción. La madre GAEP descansa, luego de sus trajines laboriosos. Su hija/ponencia ahora inspira profundamente (cual bulbo que descansa en la tierra el germen del rizoma) para exhalar el primer suspiro de su final.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Otilia M. J. *Análisis de introducciones de artículos de investigación* Publicados en la revista *núcleo* 1985-2003 disponible en <http://www.scielo.org.ve/scielo>.

Arce, Aurelio Crisólogo (1993). *Tecnología educativa*. Lima, Ediciones. Abedul. 1999

Authier Revuz, Jacqueline (2003). *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*. Trad. Alma Bolón Sociedad de Profesores de Español del Uruguay, Montevideo, 2003.

----- (1998). *Palavras Incertas* Campinas (SP Brasil) Editora Da Unicamp, 2001. Pp. 198

Bajtún, M. (1952/3). “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la Creación Verbal*, Bs. As., Siglo XXI, 1992.

Bolón, Alma, *Pobres palabras. El olvido del lenguaje, ensayos discursivos sobre el decir*, Universidad de la República, Montevideo, 2003.

Bourdieu, P. (1975). *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal, 1985. Pp. 159

Camblong, Ana (1990). “Culturas en contacto: umbrales semióticos” Ponencia IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica. Barcelona, Abr./89 en *Revista de Estudios Regionales*, Pdas, SiyP-FHCS-UNaM

Carlino, Paula (2005). *Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica*. México, FCE. Pp. 200

Carvallo, Silvia (2006). “Los Géneros Académicos, la Institución y las Prácticas Discursivas” En *II Encuentro Provincial de Investigación Educativa* – Organizado por REDINE (Red de Investigación Educativa) FCEQN - Universidad Nacional de Misiones- Posadas, 23 al 24 de junio.

----- (2006). “Escritura Profesional y Conciencia Crítica en la Escena Académica. Del Discurso Reprodutor al Metadiscurso Autorreflexivo (en el Campo Disciplinar de Letras)”. *Primeras Jornadas de Lectura y Escritura del Litoral*. Departamento de Letras. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 21 al 23 de septiembre.

Genette, G. (1977). “Géneros, ‘tipos’, modos” de 183 a 235 en Garrido Gallardo *Teoría de los Géneros Literarios* (comp.) Madrid, Arco Libros, 1988. Pp.385

Lotman, Iuri (1985). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996

Maingueneau, D (1987). *Novas tendências em Análise do Discurso*. 2da ed. Sao Paulo., Pontes Editora Univ. De Campinas, 1993)

Pêcheux, Michel (1983). *O discurso: Estrutura ou Acontecimento*, Campinas, Pontes, Editores, Pp. 67 (conferencia 1983 Universidad de Illinois con el título “Marxismo e Interpretación de la Cultura: límites, Fronteras, Restricciones”. Publ. 1988 Illinois University Press Tit Orig. Discourse: Structure or Event? Traducción de Eni Pulcinelli Orlandi 1990

Pulcinelli Orlandi, Eni P. *El AD en suas diferentes tradições intelectuais no Brasil* En TELEDUC Unicamp [http://spider,ufrgs.br/discurso/evento/conf_04/eniorlandi pdf](http://spider.ufrgs.br/discurso/evento/conf_04/eniorlandi.pdf)

Said, Edward W. (1983). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004. 432 páginas.

Voloshinov, V. (Bajtín, M.) (1930). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Bs.As., Nueva Visión, 1973. Pp. 242

NOTAS

¹ Cabe aclarar que para homogeneizar lo cuantitativo de los archivos Letras fue tomado hasta 2007 y Comunicación Social hasta 2008 inclusive.

² Debemos hacer la salvedad de que la última etapa aún se encuentra en desarrollo.

ANDRESITO Y LA MELCHORA DE JORGE LUIS LAVALLE: LITERATURA DE LOS DESPLAZADOS

Rosanna Solís

rosaroja77@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Autores de la región misionera: las producciones literarias de los años noventa a la actualidad.

Directora: Silvia Esther Ferrari

Codirector: Javier Horacio Figueroa

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Desterritorialización, desplazamiento, nomadismo, frontera, cronotopo

Resumen

El discurso de las producciones regionales puede ser problematizado a partir de las ideas de desterritorialización, desplazamiento y nomadismo. El objetivo de este trabajo es indagar en la caracterización de los personajes, la incidencia de la frontera en la modelización estética, los procedimientos de ficcionalización de la violencia y finalmente comprender la resignificación de las identidades como resultante de los movimientos migratorios dentro de la novela "Andresito y la Melchora"; del escritor Jorge Luis Lavalle.

Sabemos que en un mismo relato, pueden aparecer diferentes cronotopos que convergen en algún punto y determinan la organización narrativa interna, forjando distintos efectos. El aspecto contextual y social que sostiene a la obra de arte, en tanto producto creado por alguien en una sociedad con características propias, ocupa también un lugar central en el análisis literario ya que relaciona el texto con el afuera de manera inseparable.

Por consiguiente, desde una perspectiva de análisis sociosemiótica se dará cuenta de cómo se produce la resignificación de las identidades resultante de los movimientos migratorios en relación a la macroestructura global del texto y a las condiciones de producción – recepción del mismo.

* * *

Introducción

El presente trabajo pretende problematizar el discurso de una producción regional a partir de la idea de desplazamiento. Para ello indagaremos en la caracterización de los personajes del texto “Andresito y la Melchora”, novela de Jorge Luis Lavalle.

Desde una perspectiva sociodiscursiva, el aspecto contextual y social que sostiene a la obra de arte, en tanto producto creado por alguien en una sociedad con características propias, ocupa un lugar central en el análisis literario ya que relaciona el texto con el afuera de manera inseparable.

En este sentido, se focalizará la atención en el tratamiento de la figura femenina de Melchora Caburú y se analizará la función social de la mujer de la época.

Sabemos que la literatura presenta espacios públicos y privados que adquieren significatividad en relación a la macroestructura global del texto. Por eso, podemos encontrar en el tratamiento de la espacialidad y su vinculación con los personajes, las formas en que ciertas lógicas se plasman, a veces de manera dicotómica, pero sin perder validez desde el punto de vista de la modelización estética del texto literario.

Desarrollo

Esta novela al tener como personaje central a un héroe de la historia misionera, Andrés Guacurarí, visibiliza un escenario que conecta mundo y

discurso. Entre líneas podemos notar criterios de valoración que postulan un ideal histórico y que demuestran una fuerte intención modelizadora.

La relación centro – periferia deja establecer jerarquías y evidencia las formas de la política del centro y las incertidumbres de la periferia, que se materializan en las zonas fronterizas donde se produce la nomadización del pensamiento volviéndose esta última acción real:

Hermanos ya estoy completamente repuesto de la enfermedad que me impidió participar de la heroica gesta de Candelaria. Ahora es el tiempo de fortalecernos y cuidar nuestras posiciones del enemigo, que sigue con sus acechanzas y no descansará hasta vernos destruidos, porque le molesta que seamos libres...
(LAVALLE, ANDRESITO y LA MELCHORA, 62)

Como sostiene, Fernando de Toro la Modernidad trajo consigo un desplazamiento que desconoció a la otredad. La nueva condición de la humanidad es el desplazamiento, político, militar, económico, al interior, etc.

El desplazamiento desde el interior debe entenderse vinculándolo con las ideas de injusticia histórica, sometimiento y lucha. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la relación del pueblo guaraní y el mundo de los blancos en la región misionera.

El discurso como modo de captación del lenguaje se plasma en la actividad de sujetos identificados con contextos determinados, es decir, evidencia las condiciones de producción (espacio – tiempo) de los enunciados.

Entendemos que el discurso literario desterritorializa la lengua desplazando el significante hacia los límites idiomáticos dando origen así a un texto con carácter y corporalidad propia que se basa, en ocasiones, en personajes estereotipados socialmente, valorizados o desvalorizados en la semiósfera origen de la enunciación.

Los desplazamientos existentes en el texto trabajado lo nutre en tanto procedimientos de ficcionalización. Por ejemplo, la violencia entendida como quiebre, implica procesos de desterritorialización y desplazamiento, ya que

aparece representada literariamente en los recorridos que hacen los personajes y en su modo de ser.

En esta novela se manifiesta la violencia en las batallas, en el instante de los cruentos enfrentamientos individuales, en la intimidad vinculada a la figura femenina (cuando el héroe golpea a Melchora), donde Andresito manifiesta su impotencia frente a una supuesta traición y pierde su condición heroica ante el lector.

La significatividad de los personajes hace que se conviertan en signos semióticos que desterritorializan verdades oficiales y permiten observar la complejidad de una época.

El último pensamiento de Andresito, guerrero de la región, fue para Melchora confirmando el matiz romántico de la historia y colocando a este personaje idealizado en muchas oportunidades, en el lugar de hombre real. Vuelve a manifestarse así la conexión entre los espacios públicos y los privados, el pensamiento nómade que articula la vida y la muerte.

La mujer, silenciosa por tradición, se manifiesta en la obra mediante el lenguaje que delimita un espacio de construcción y manipulación de poder; representando así un contradiscurso (heteronomía) que a su vez es una forma de resistencia frente al discurso hegemónico. En este sentido, la inclusión del personaje femenino cumpliendo un rol esencial en esta historia de luchas justificadas por los deseos de lograr la independencia de una nación emergente; reivindica a la mujer como sujeto social:

Ella estuvo atenta a todas las batallas, incluso en medio de una noche no se pudo contener cuando escuchó varios disparos y corrió a la costa envuelta en oscuridad. No importaba en esos momentos la victoria o la derrota, solamente importaba que él volviera... (LAVALLE, Ob. cit.: 97)

Melchora acompaña al Comandante Andresito en circunstancias límites, así se pone de manifiesto el carácter guerrero de la mujer que no solo es

conducida por un ideal de nación libre, sino también por el amor que siente hacia Andresito.

Desde la periferia discursiva (en tanto mujer del Siglo XIX), y sin salirse de los márgenes, (ya que es producto de su época) utiliza con énfasis la función apelativa del lenguaje en relación a la figura de Andresito y logra ser considerada por el universo socio discursivo masculino.

Expresa su parecer sobre la situación de la mujer en su lucha por lograr la anhelada libertad, refuta a otros personajes acerca de cómo conciben la figura y función de la mujer, apela a su héroe y trata de influir en sus decisiones. Vocifera de forma sutil contra el aparato de poder sustentado en los discursos hegemónicos (masculinos), por ejemplo cuando contradice la percepción de Andresito con respecto a Mexías, su secretario:

- “- Debe estar equivocada, yo no firmé eso.
- Seguramente lo habrá hecho bebiendo con ese hombre.
- Se dio vuelta y no volvió a hablarle” (LAVALLE, ob.cit.: 184)

El fragmento precedente deja entrever a una Melchora que expone la personalidad vil de Mexías a través de la alusión a ciertas actitudes negativas demostradas por el personaje, pero que no son percibidas como tales por Andresito. Mexías es el hombre que se encarga de fracturar la relación entre Melchora y el Comandante.

Históricamente la mujer en la sociedad ocupó siempre un lugar marginal, ya que la toma de decisiones y el derecho a la libertad fueron cuestiones masculinas, sin embargo en este caso, el protagonismo de la mujer se hace explícito desde el título de la novela y constituye una forma de resistencia.

Al considerar la idea de desterritorialización como el Ser quitado de la tierra, de un espacio físico vinculado a la naturaleza y también a la noción geográfica de la nación, del país, la partícula inseparable des introduce también la idea de un acto violento, forzoso o forzado por una causa externa, equivale a ser despojado o desalojado de algo, es decir arrancado de la tierra. Melchora es una despojada del seno familiar de origen.

La frontera como un dominio social y cultural establecido desde una geografía y una organización política se construye por paradojas.

Andresito y la Melchora es una novela enmarcada en una región fronteriza que fija límites; personajes con diferentes intereses, una sola historia la de la lucha por la independencia. En este marco es interesante indagar en el personaje femenino del relato Melchora Caburú como ser fronterizo cuáles son los aspectos esenciales que hacen a su figura.

La visión del narrador es panorámica, se encarga de repasar los diferentes momentos que atraviesa Melchora, sin embargo destacamos su faceta de mujer-amante, mujer-guerrera; distintos enunciados resumen las circunstancias:

Él vio en sus ojos que ella continuaba creyendo y a pesar de todos los temores lo seguiría adónde fuera y soportaría todo lo que hubiera que soportar. Se acercó hasta que estuvieron muy juntos y permaneció en silencio largos minutos abrazándola... (LAVALLE, Ob. cit.: 99)

El procedimiento que debemos destacar en la construcción del personaje, es la relevancia que tiene la explicitación de ciertos pensamientos mediante la voz de un narrador omnisciente, éstos surgen a medida que se desarrolla la narración y funcionan como disparadores de ideas y nexos entre las partes.

La alusión a lo sexual, constituye también una parte de ese universo amoroso-mágico que destaca en Melchora la faceta de mujer-amante.

La mujer guerrera es la que lucha a la par del héroe y la que también lo espera, lo piensa y lo recuerda desde la distancia, segura de sus sentimientos y de la victoria de una lucha justa que involucra los intereses de un colectivo.

Se critica la conciencia patriarcal arraigada y constitutiva de nuestra nación, para sugerir a partir de la construcción narrativa de Melchora la idea de una naturaleza dual, característica del ser humano. Esta se refiere a la presencia de una tensión entre el ser y el deber ser femenino marcado socialmente.

Es pertinente destacar que la ideología manifiesta en el personaje femenino, a pesar de que se trata de una crítica desplegada a los sistemas

dominantes de la época, por el trato discriminativo hacia la mujer en ciertos ámbitos, propone dejar de lado todo resentimiento y destaca el cambio producido en el imaginario con respecto a la mujer en tanto sujeto social.

El título del texto es literal, indica un espacio público y uno privado dentro de la narración, el primero relacionado a los avatares de la guerra y el segundo a los lazos afectivos entre Melchora y Andresito.

La voz del relato, a través de reflexiones y ejemplos, deja en claro que los varones contaron históricamente con beneficios que les fueron negados a las mujeres, limitando así sus posibilidades, gracias a este procedimiento podemos llegar a construir un esquema de las modificaciones que las relaciones de fuerza, por su propio juego implican.

BIBLIOGRAFÍA

Angenot, Marc: *Los Discursos Sociales*. Universidad de Córdoba.

Deleuze, Gilles – Guatari, Félix (2000): *Mil Mesetas*. Valencia, Pretextos.

De Toro, F: *El desplazamiento de la Literatura y la Literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad*. Bs., As, Galerna, 2002.

Foucault, Michel (1983) “Método” en *El discurso del Poder*. Buenos Aires, ED. Folios.

Lavalle, Jorge Luis (2007) *Andresito y la Melchora. La Historia de un Amor en Guerra*. Posadas, Creativa.

Lotman, Iuri (1996): *La semiosfera I*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Rosa, Nicolás (1997) *La Lengua del Ausente*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

INODORO PEREYRA

Héctor Saturnino Sotelo

hectorsaturninosotelo@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: *Inodoro Pereyra*, aproximaciones semióticas

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

FHyCS – UNaM

Palabras claves

Lenguaje, historieta, personaje, representación, ideología, representación

Resumen

La investigación tiene que ver con la necesidad de interpretar esta singular obra de Roberto Fontanarrosa: *Inodoro Pereyra*. El trabajo intenta realizar un recorrido semiótico por los diversos aspectos de la obra en dos vertientes: lo que tienen en común las historietas entre sí, como la combinación entre lenguaje verbal e icónico. Pero sobre todo los aspectos distintivos que la llevan a ser una obra única como fenómeno sígnico. Teniendo como lente de observación la epistemología que comporta la obra de Peirce y una metodología que la refleje concretamente en este análisis. La presencia de elementos configurativos que comportan una utilización particular de la lengua que concluye en nuevos signos con resultados originales en la elaboración de los enunciados. Se impone una doble tarea, por un lado la de los nuevos signos en su manifestación concreta de transmisores de información y la otra como configuradores de nuevas experiencias interpretativas que se establecen mediante relaciones intrínsecas con los demás y extrínsecas, hacia lo contextual.

Trabajamos, solamente con una parte de la vasta producción del autor que creemos es suficiente para mostrar que la realidad sígnica tan original de la misma

impone un análisis de la obra para desentrañar la serie de elementos que muestran una manera nueva de utilizar el lenguaje, caracterizado por lo cómico y descriptivo; pero también por lo serio y narrativo de acontecimientos sociales que implicaron una aguda mirada del autor siempre dispuesto a sorprender.

* * *

Introducción

La capacidad combinatoria de los elementos del lenguaje da por resultado una multiplicidad de significados que lo convierten en el elemento simbólico por excelencia capaz de referenciar el mundo y las diferentes manifestaciones del ser humano. Pero este lenguaje cargado de universalidad no es el único pues los signos están en todas las combinaciones que el interpretante pueda realizar a partir de los objetos que pueden entrar en su perspectiva.

La habilidad del hombre para configurar representaciones sígnicas se presenta como un distintivo propio de este e implica una conformación epistemológica y metodológica para trasladar esta capacidad a un ámbito teórico y científico.

A partir de la propuesta de Charles Peirce nos proponemos realizar aproximaciones semióticas a la historieta de Roberto Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra*.

Desarrollo

La historieta comporta una construcción que implica una variabilidad constante de elementos sígnicos que la hacen única como la combinación de los mismos interactuando y dando nuevos resultados. Desde la gráfica con sus propias características identificadoras del autor, pasando por el accionar de los personajes hasta los diálogos llevados adelante por estos, se produce un artefacto discursivo único por la combinación de lenguaje verbal e icónico.

Las líneas de análisis que proponemos para la investigación tienen que ver con tres ejes fundamentales:

- Las condiciones de producción discursiva y las características de este discurso.
- El eje ideológico.
- El manejo del lenguaje.

En cuanto a las condiciones de producción la entendemos desde lo que propone Eliseo Verón, como huellas que aparecen en el discurso y que determinan las condiciones sociales en las que apareció el mismo. La estructura del discurso guarda entre sus pliegues la marca que configura su misma situación dentro de lo social capaz de mostrarse en la investigación y el análisis. La acción creadora del autor puede configurar una situación de sentido desde su realidad de ser social; desde su formación ideológica, sus pasiones y sentimientos. Un personaje representado en un rancho en medio de la pampa que vive situaciones de sociabilidad con su mujer Eulogia y su perro Mendieta que tiene el privilegio de poder hablar con su dueño. Pero además interactúa con sus eventuales visitantes nacionales y extranjeros que son capaces de provocar en el protagonista reacciones inesperadas mediante su particular uso del lenguaje. El perro es una forma de su propio yo, un interlocutor que por momentos toma su propia autonomía crítica; un interpretante conspicuo de situaciones creadas por su dueño. Pero sin duda el gran protagonista es el mismo Inodoro capaz de constituirse en un interpretante original instaurando un nuevo Representamen de la interrelación de los objetos lingüísticos que se producen en los diálogos.

Un Representamen es un sujeto de una relación triádica con un segundo, llamado su Objeto, siendo esta relación triádica para un tercero, llamado su Interpretante, tal que el Representamen determina que su interpretante se encuentra en la misma relación triádica con el mismo objeto para algún interpretante. (Peirce, 1987, P. 220).

En esta interacción el personaje actúa produciendo, mediante el Representamen, un nuevo objeto que a su vez produce una nueva interpretación,

se produce así una semiosis que hace avanzar la narración hacia un final, donde el personaje se ve en medio de la pampa, en la llanura ya que la culminación se da básicamente en el desarrollo. En la interpretación semiótica del personaje.

El eje ideológico. La representación de un imaginario social que muestra una personalidad típica representada por el personaje, Inodoro Pereyra, y en la relación que establece con los demás personajes y el ambiente. Un rancho en medio de la pampa como espacio abierto y sin límites representativo también de una libertad tan abierta que se pierde en la distancia y es incapaz de concretarse en algo que haya exigido su conquista. Pensador quieto y conversador infatigable que hace de la misma la herramienta de ubicación en el mundo; un sufriente habitante que carga con la indeterminada y a veces determinada situación de injusticias de otros tiempos que justifican su accionar de resignación. Una historieta que busca indagar en las profundidades de la personalidad de un tipo que sabe que todo está resuelto y que trabajar es una de las últimas opciones frente a la situación de tener que vivir cada día. Personaje con un determinado status social reconocido por los visitantes que lo convierten en un personaje representativo de esa situación antes descripta. Con una fama siempre en la misma línea, o sea hecha por el mismo personaje a través de las palabras pero nunca probada en la práctica de manera visible para sus interlocutores.

A la ideología la entendemos como creencias socialmente compartidas que se presenta como un hecho representativo de las ideas que subyacen y afloran para configurar una postura frente a lo social y de entender lo social.

“La ideología pasa a ser el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social.” (Zizek, 2008, p. 136) Los componentes ideológicos de la historieta surgen alternativamente entre los diálogos y las reflexiones del personaje principal. La construcción signica que la manifiesta se realiza a partir de la eventualidad propia de la vida cotidiana de los personajes sin demasiados preparativos de búsqueda. Y lleva en sí valores telúricos como su contacto permanente con animales a los que trata casi como a seres humanos, las tradiciones culturales como el mate y el rancho propio de un

gaucho del siglo XIX pero con una manera de pensar de un hombre del siglo XX con reflexiones propias de la problemática de esa época. La presencia de esos elementos configura una manera de perfilarse de la historieta, una filosofía de los hechos que surgen básicamente de relaciones interpersonales, una explicación de situaciones reales implicadas entre sí. El Interpretante establece una relación conceptual entre las cosas que lo rodean y la visión de las mismas que establecen sus interlocutores para reconceptualizar situaciones a partir de la resignificación que hace el personaje. Es una relación dinámica entre el interpretante, los objetos lingüísticos y el Representamen o signo, que en este caso con un desarrollo singular por la acción pensante del interpretante. Resumiendo, hay una crítica a todo mediante el humor, mediante la resignificación de las cosas y los conceptos; una nueva visión con las palabras usuales pero con nuevos sentidos y significados que muestran nuevas situaciones y que ayudan a pensar la sociedad, la política, la historia, la vida misma.

Volviendo a la cuestión de la libertad que proponíamos como un tópico figurativo para Inodoro como habitante de la pampa. Bauman dice “La libertad asociada a la autodeterminación es una bendición y una maldición: estimulante para los audaces y para las personas de recursos, aterradora para los pobres de espíritu, los débiles o los indecisos.” (Bauman, 2002, p. 18) Tal vez sea otro de los denominadores comunes de los episodios de la historieta, una permanencia en medio de la libertad que aplica al concepto anterior por cuanto es una libertad para vivirse en cuanto tal. La libertad del Interpretante que construye su propio Representamen a partir de los objetos que lo interpelan. Una libertad representada por la presencia exterior de la pampa abierta. La libertad como condición para la ideología de este personaje de la historieta y que como tal la determina pues “la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Zizek, 2008, p. 139) con lo cual planteamos una inserción del personaje en ese contexto situación capaz de condicionarlo simbólicamente. Y en esa situación surge un nuevo signo cargado de un nuevo sentido; una crítica

humorística y una descripción de un tipo particular de sujeto. Por lo tanto la ideología

se referirá a aquel aspecto de la condición humana bajo el cual los seres humanos viven sus vidas como actores conscientes en un mundo que tiene sentido para ellos en grados diversos. La ideología es el medio a través del cual operan esta conciencia y este organismo de sentido. (Zizek, 2008, p. 175)

La historieta plantea un modo de vida que apuesta al ocio pensativo que intenta esclarecer las cuestiones interiores mediante la expresión verbal de las ideas. Una interpretación original y humorística de los hechos, que recrea los acontecimientos por un lado pero que por otro está la búsqueda insoslayable de reivindicación de su propia dignidad en un espacio agreste que lleva a Inodoro a autedeterminarse mediante la palabra ante las personas y las situaciones de tal manera de mostrar su porte de hombre de la tierra que no claudicará ante situaciones que impliquen una renuncia a esa condición telúrica. En resumen concluimos un aspecto de lo ideológico de la historieta en una combinación relacional del hombre viviendo su libertad en el ambiente donde está inserto con lo demás seres del mismo. En una soledad en compañía tratando de construir el mundo. Una estancia temporal como toda la vida del hombre cuyo límite es la muerte porque como dice Derrida “Este cuidado de la muerte, este desvelo que vela sobre la muerte, esta conciencia que mira a la muerte cara a cara es otro nombre de la libertad.”(Derrida, 2006, p.27).

El manejo del lenguaje. Es a nuestro juicio el eje más original de la historieta por cuanto comporta un movimiento propio para sustraerse al clisé de la cotidianidad y en cuanto a la afirmación de un cambio, como dice Jorge Larrosa “...que no hay revuelta intelectual que no sea también, de alguna forma, una revuelta lingüística, una revuelta en el modo de relacionar la lengua con nosotros mismos y con aquello que la lengua nombra.” (Inédito) Inodoro es capaz de atravesar los convencionalismos necesarios, por supuesto, de la lengua para trabajar el aspecto lúdico mediante lo fonético que implica detenerse en un

reflexión metalingüística capaz de descubrir relaciones que pasan desapercibidas muchas veces por el trajinar diario otras por la necesidad de lo convencional para poder establecer la comunicación con el menor margen de error.

Inodoro plantea nuevos conceptos también desde lo semántico cuando establece relaciones homonímicas o asociaciones sintácticas capaces de provocar nuevos sentidos. Ejemplo: *tímpanos/ témpanos; retrato/ trató y retrató; ...está de imaginaria. Se imagina que es guardián.* (Fontanarrosa 20, 2007, p. 27-28) La forma humorística muchas veces se identifica con el contenido pues el objetivo es provocar esta emoción en el lector pero en otras oportunidades a través del mismo humor expresa alguna cuestión social, histórica o simplemente una apreciación personal acerca de algo que no es sólo el humor por el humor, postulando una reflexión que denota una profundidad en el manejo de la cultura y de los acontecimientos como esta: *en este país es difícil conseguir conchabo.* (Fontanarrosa 20, 2007, p.33) Este último vocablo indica trabajo, que es difícil de conseguir, más allá de que el personaje tenga o no ganas de conseguirlo. Y lo hace de manera personal con su propio vocabulario pues “El discurso social une ‘ideas’ y ‘formas de hablar’ de manera que a menudo basta con abandonarse a una fraseología para dejarse absorber por la ideología que le es inmanente” (Angenot, 2010, p. 27). El proceso lingüístico implicado en la historieta da por resultado un discurso social con características distintivas haciéndolo original por la fuerza ilocutiva de los enunciados y capaz de recortarse en medio de los diferentes discursos.

La puesta en escena de la historia a través del relato implica una impresión de las palabras en el que lee de tal manera que consiga aplicar un significado en la interrelación de las mismas por la fuerza de generalización que tienen como dice Vygotsky. (Vygotsky, 2008, p.24) Lo fonético no es solo eso es una combinación sonora de significados que expresa el pensamiento. Las repercusiones intrínsecas que implican un análisis de los rasgos distintos de los distintos vocablos traducen no solo significados singulares sino analógicos y relacionales. En el juego de palabras de las historietas, en la semiosis que se produce en los diálogos que el

personaje principal mantiene con sus interlocutores es la fuente de análisis semiótico más importante ya que en ellos se genera el sentido humorístico. Y los demás sentidos que la misma puede hacer en otras situaciones. El hábil manejo del lenguaje es una cualidad ampliamente demostrada por Fontanarrosa en *Inodoro Pereyra*, en ese aspecto radica su singularidad y su sesgo revolucionario en cuanto a su uso que en una primera mirada puede resultar casi obvio sin embargo “el juego con estas palabras, su empleo en el tráfico lingüístico cuyo medio son, es más intrincado –el papel de estas palabras en nuestro lenguaje es más diferente- de lo que estamos tentados de creer”. (Wittgenstein, 2004, p. 185)

Conclusión

Las posibilidades semióticas de este discurso plantean muchos caminos de aproximación, que decidimos encarar desde esta perspectiva, desde la potencialidad del lenguaje que se manifiesta como habla pues el personaje aparece hablando cotidianamente y “En cuanto estructura existencial del “estado de abierto” del “ser ahí” es el habla algo constitutivo de la existencia de este”. (Heidegger, 1951, p. 180). Pues Inodoro es un personaje y en cuanto tal tiene esa facultad atribuida por su creador para llevar adelante su accionar en ese micromundo de la historieta para poder decir lo que tiene que decir. Es la manera que tiene de mostrarse al lector junto a los demás personajes que como el perro Mendieta también posee esta cualidad propia del “ser ahí”.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, M. (2010) *El discurso social*. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Trad. Hilda H. García. Bs. As., Siglo XXI editores.
- BAUMAN, Z. (2002) *La cultura como praxis*. Trad. Albert Roca Álvarez. Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, J. (2006) *Dar la muerte*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona, Paidós.

FONTANARROSA, R. (2007) *Inodoro Pereyra 20*. Bs. As., Ediciones de la Flor.

HEIDEGGER, M. (1951) *Ser y Tiempo*. Trad. José Gaos. Bs. As., FCE.

PEIRCE, Ch. (1987) *Obra Lógico-Semiótica*. Trad. Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker. Madrid, Taurus.

VYGOTSKY, L. (2008) *Pensamiento y Lenguaje*. Trad. María Margarita Rotger. Bs. As., Aguilar.

WITTGENSTEIN, L. (2004) *Investigaciones Filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona, Crítica.

ZIZEK, S. (Comp.) (2008) *Ideología*. Un mapa de la cuestión. Trad. Cecilia Beltrame et al. Bs. As., FCE.

PUESTA EN ESCENA Y PERFORMANCE COTIDIANAS:

LOS RELATOS DE LOS ACTORES

Marita Soto

soto.marita@gmail.com

Proyecto de Investigación: *Puesta en escena y performance* cotidianas: los relatos de los actores

Directora: Marita Soto

Ensayo fotográfico: Julieta Steimberg

IUNA – UBA

Palabras clave

Vida cotidiana – experiencia estética– relato

Resumen

Nos proponemos sintetizar el recorrido de la investigación “Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores” en sus diferentes etapas de trabajo, todas ellas realizadas en el marco de la Programación Científica del Instituto Universitario Nacional del Arte y UBACyT.

En relación con el trabajo realizado desde 2004 hasta la actualidad podemos describir tres momentos diferenciados:

- Etapa 1: la observación de una serie de espacios cotidianos de cuya descripción resultó la sistematización de un conjunto de operaciones estéticas llevadas a cabo por los actores involucrados. Desde 2004 nuestro trabajo ha consistido en discriminar dentro del conjunto de las prácticas de la vida cotidiana, aquellas a las que es pertinente atribuirles un funcionamiento estético, distinto de otros con los que puede coexistir, como por ejemplo, el utilitario (también llamada dimensión funcional).

Dentro de esta etapa hemos incluido aquellos trabajos que dan cuenta de la descripción de diferentes niveles de intertextualidad mediática, revisando no sólo las distintas construcciones de cotidianidad en una serie de productos de los medios sino también distintas modalidades de procesamiento de la discursividad mediática en los espacios cotidianos.

- Etapa 2: se incluyó en el trabajo de campo las narrativas de los actores (distinto de los sujetos de la dimensión estética) a partir de la administración de entrevistas en profundidad acompañadas del registro fotográfico (en curso).

* * *

Introducción

Nuestro trabajo –desarrollado desde 2004– ha consistido en discriminar dentro del conjunto de las prácticas de la vida cotidiana, aquellas a las que es pertinente atribuirles un funcionamiento estético, distinto de otros con los que puede coexistir, como por ejemplo, el utilitario (también llamada dimensión funcional). Definimos entonces la función/dimensión estética como aquella que corresponde a la relación sujeto-objeto y que, como efecto, provoca un juicio de gusto (agradable/desagradable; bello/feo). Se diferencia entonces de la función/dimensión utilitaria (práctica o funcional) de un objeto, es decir de aquella que permite definirlo en base a la pregunta para qué sirve, para qué se lo utiliza (un vaso para beber, el florero para contener flores, este cuchillo para cortar). Desde los textos kantianos la dimensión estética se separaba de la práctica o utilitaria, como de la del conocimiento o de cualquier otra que implicara la intervención de otra facultad.

En la primera fase las observaciones y el registro correspondiente se han realizado sobre el resultado de un conjunto de prácticas cotidianas, tomadas en su dimensión estética, es decir, teniendo en cuenta aquel aspecto del resultado sobre el que es posible emitir un juicio de gusto. En otros términos, aquello que

conformó el campo de observación de este trabajo fue lo ya puesto en obra en la cotidianeidad. Para este primer tipo de observaciones los individuos, en su condición de actores –uno o muchos– que han efectivamente realizado un repertorio de prácticas, no formaron parte del material observado. Se han descripto y analizado las operaciones cuyo resultado ha quedado visible en la superficie de los textos (cierta disposición de los objetos, una determinada iluminación del espacio, la prevalencia de una gama de color, una distribución espacial, etc.) sabiendo que “(...) las operaciones mismas no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (o postularse) partiendo de las marcas de la superficie”.

En una segunda fase incluimos la indagación sobre los actores sociales en relación con las prácticas estéticas efectuadas. Cuando se retoma la idea de la puesta en marcha de los procesos narrativos por parte de los individuos como el esfuerzo –a veces insuficiente– para dar sentido o reparar o conectar “lo extraño, lo gratuito o lo inconexo” (H. Parret, 1995) –y se puede agregar lo intensamente repetido– es posible pensar que las operaciones de renovación (opuestas a las de repetición) actúan como gestos ampulosos o contenidos que colaboran con esos programas narrativos.

La renovación forma de parte de las “invenciones” que contribuyen a “la estructuración en el tejido vivido” agregando la novedad, la transformación pequeña o grande del espacio, la posibilidad de hacer, el entusiasmo por mostrarlo y, hasta en algunos momentos, el orgullo de haberlo hecho.

Se trata entonces de comprender la manera en que las narrativas individuales cosen o suturan las irregularidades o las asperezas de la vida cotidiana desde los emergentes estéticos.

Aspectos metodológicos

Si se atiende entonces a los rasgos particulares de la materialidad significativa, entendida como aquella que soporta los resultados de las prácticas estéticas cotidianas, se puede afirmar que aquello que constituye lo observado, en

el primer tramo del trabajo de investigación, es móvil y cambiante. No presenta un funcionamiento estable (distinto al funcionamiento de una obra de arte en un espacio de exhibición, sea éste una galería, un museo o cualquier otro que se plantee como preparado para la contemplación) ni tampoco, por el momento, presenta alguna alteridad estable.

Ahora bien, algunos de los objetos que pueden formar parte de la puesta en escena de la cotidianeidad son artísticos (artefactos con intención estética). Para estos objetos, las obras de arte o los objetos decorativos por ejemplo, rigen las pautas del territorio del arte. Por lo tanto, existe la convivencia y la diferencia en la performance de aquello que va conformando esos ambientes privados.

Por otra parte, en la vida cotidiana -a diferencia de los que ocurre en el territorio de las artes, especialmente en el siglo XX, a partir de las vanguardias, neo vanguardias, arte posmoderno- no podemos establecer los mismos tipos de vínculos con los fenómenos discursivos que la acompañan.

Una buena parte de los hechos artísticos contemporáneos son el resultado del entrecruzamiento de unos objetos y de unos textos que hablan de ellos (por ejemplo: los ready made de Duchamp, las manifestaciones del arte conceptual). Esta particularidad que por un lado ha posibilitado una teoría sobre los objetos (junto con la desacralización del arte) no es algo observable en la vida cotidiana. Nada parecido a las series discursivas artísticas –comentarios, críticas– acompaña a estas prácticas. No es que en la cotidianeidad no se presenten fenómenos discursivos que legitiman y permiten la lectura de aquello que se nos presenta pero su función es otra. En tal caso, se puede preguntar si se trata de una legitimación que opera en reconocimiento mientras que en el territorio del arte parece funcionar como una legitimación en la instancia de producción.

La enunciación cotidiana es la resultante de la puesta en escena, “puro cuerpo reencontrado”, distinto, por ejemplo, del régimen de los medios gráficos. La materialidad –significante- de un objeto en la cotidianeidad (un cuchillo, una cafetera o una mesa) trabajada en el espacio y junto a los cuerpos se organiza en la

contigüidad, mientras que el mismo objeto, por ejemplo, trabajado en los medios gráficos, presenta una materialidad regida por la sustitución.

La atención a esta particularidad de la condición material del objeto de trabajo definió el modo de aproximación tanto en lo atinente al tipo de fragmento que sería sometido a la descripción como lo referido a los instrumentos.

El trabajo de campo

El trabajo de campo constó de dos partes:

- la observación de un conjunto de espacios cotidianos
- la inclusión de las narrativas de los actores

A partir de la definición de dimensión estética y una vez delimitado el ámbito de observación –relevamiento de hogares de clase media con formación o actividad estética– describimos un conjunto de operaciones in situ (la zona del estar y la disposición de la mesa servida) que confieren un tipo de propiedades a los espacios cotidianos: las estéticas.

Se decidieron los siguientes criterios para la selección de hogares en la ciudad de Buenos Aires que constituirían la muestra a examinar:

- en el primer grupo de observaciones (2005) se trabajó en hogares pertenecientes a clases medias (emplazamiento de la vivienda, nivel de instrucción, actividad) en el que los entrevistados debían ejercer profesiones vinculadas a una formación estética. Este corte se basó en la hipótesis –sujeta a verificación– de que en la observación de las operaciones encontradas podrían quedar “a la vista” algunos niveles de intertextualidad –al menos los más explícitos– correspondientes a la formación estética de los actores. También formó parte de este primer conjunto un hogar de clase media en el que la profesión no implicaba formación estética.
- en el segundo grupo de observaciones (2006) se repitió el esquema anterior y se incluyó un hogar perteneciente a clases populares sin

formación estética. La inclusión permitiría abrir al análisis comparativo de las operaciones encontradas.

- en el tercer grupo (2007) se repitió la observación de un caso ya que la oportunidad de registrar la mudanza de uno de los entrevistados a un espacio de distintas características (diferente ubicación, distribución y tamaño) permitiría observar permanencia o el cambio en las operaciones llevadas a cabo por ellos.

Por otra parte, se anexaron dos hogares pertenecientes a una clase media acomodada, uno con actividad estética y otro sin ella.

- en el cuarto grupo se observaron (2008-2009) hogares de clase media, con formación y/o actividad estética atendiendo a dos etapas de la vida (tercera edad y joven adulto). En ambos casos se trata de mudanzas realizadas a mediados de 2007.

- Por otro lado, empleamos, como término de comparación, el material relevado por Julieta Steimberg en la villa La Cárcova a mediados de 2005.

- En 2010 comenzaron a trabajarse articuladamente las técnicas del ensayo fotográfico y la entrevista en profundidad.

Experiencia estética y vida cotidiana

La pregunta inicial que dio lugar a las diferentes investigaciones en las que trabajamos desde 2004 fue si era posible atribuir la condición estética a un conjunto de prácticas llevadas a cabo en la vida cotidiana.

Cuando Danto se ocupa del problema de los objetos indiscernibles (una cama igual a otra distinta de una cama pintada o de una cama intervenida, como la de Rauschenberg, por ejemplo) y se pregunta a cuáles de esos objetos indiscernibles se los puede clasificar como obra de arte, nos da una pista para esbozar una respuesta a nuestros interrogantes. Toda la disquisición sobre la *mímesis*, la comparación con el reflejo, la descripción de las confusiones de Narciso intervienen en su texto para posibilitar dicha discusión. Estos

interrogantes, estas zonas ambiguas, estos titubeos del sentido son radicalmente distintos de la capacidad estética experimentada con los objetos de la vida cotidiana. Una cama en la vida cotidiana es, antes que nada, una cama.

Por lo tanto, desde donde partimos es de la consideración de una superposición de funciones en una buena parte de los objetos que pueblan la cotidianeidad: volviendo al ejemplo de Danto, se trata esa *cama* que no es una cama re-presentada ni tampoco una cama intervenida ni menos aún una cama que ha sido puesta en un espacio de arte y que, por el gesto enunciativo de indicar su condición artística, se ha transformado en un objeto de contemplación.

Tomamos además dos términos reelaborados por Danto de la estética kantiana: distancia psíquica y contemplación (operación decisiva para la comprensión de la experiencia estética en general y en la cotidianeidad, en particular).

[...] siempre es posible ver el mundo entero a través de la distancia estética como un espectáculo, una comedia o lo que mejor nos parezca. Pero *por esta misma razón* seríamos incapaces de explicar la relación entre las obras de arte y la realidad a partir de esta distinción, tangencial con respecto al problema. (Danto, [1981] 2004:49)

Nuestros objetos no quedan señalados de antemano por un marco, por la delimitación del espacio liminar o por estar en una vitrina (aunque algunos de ellos lo estén). En este sentido, *forman y conforman nuestro espacio*. Es un espacio, el cotidiano, en el que no quedan delimitados los espacios de contemplación –excepto los que son *activados* a través de un dispositivo similar al de un espacio público de exhibición –por ejemplo, los cuadros en una pared–. En los espacios cotidianos no se delimita ni discrimina dentro del continuo de los objetos aquello que es contemplable o no. Más parecido a las obras callejeras de las que Danto dice: “[...] pero en las obras callejeras eso [las ropas] confundiría a parte de los espectadores, que no tendrían muy claro si eran testigos o audiencia” (Danto, [1981] 2004:52).

En este sentido, en la cotidianeidad de los espacios privados, no funciona lo artístico en el sentido en que Danto lee a Nietzsche: “No hay arte si no se desafía la explicación racional, y a menos que el sentido último se nos escape” (Danto, [1981] 2004:54).

A lo largo del proceso de investigación nos sumamos a las herencias kantianas para poder responder la pregunta inicial. En tanto que Kant plantea lo estético como una relación entre un sujeto y un objeto, en el que el sentimiento de agrado o de desagrado es el indicador de dicha relación, parece importar menos de qué tipo de objeto se trata; si seguimos sus propios ejemplos, podemos incluir una cantidad de operaciones llevadas a cabo en la cotidianeidad dentro del campo estético.

En el final de “Analítica de lo bello” (ps. 171 y siguientes), cuando habla de la división de las bellas artes, dice (p. 175), después de incluir la “jardinería” en el mismo casillero que el arte pictórico, dice:

En la pintura en sentido lato incluiría yo también el adorno de habitaciones mediante papeles pintados, molduras y todo tipo de mobiliario bello sólo destinado a la vista; igualmente el arte indumentario regido por el gusto (anillos, petacas, etc.). En efecto, un parterre con toda clase de flores, una habitación con toda clase de adornos (comprendiendo en ellos el atavío de las damas), constituyen en una fiesta suntuaria una especie de cuadro que, como los así llamados propiamente (los que no tengan como propósito enseñar historia o conocimientos de la naturaleza), se destina sólo a la contemplación, para entretener a la imaginación en el juego libre con ideas y dar ocupación, sin fin determinado, a la facultad de juzgar estética. Por más diversa que en lo mecánico pueda ser la ejecución de toda esa decoración, y aunque requiera artistas completamente diferentes, el juicio de gusto habrá de recaer sobre lo que tenga de bello este arte, siendo, en este aspecto, un solo juicio: el relativo a las formas (sin atender a un fin) tal como se ofrecen a la vista, aisladas o en su combinación, por el efecto que sobre la imaginación producen. (Kant, [1790] 2005: 175)

Esa experiencia se basa en el sentimiento de placer que produce el carácter aspectual del fenómeno (contemplativo), en una dimensión atencional (es decir en recepción), siempre en presente.

Las narrativas de los actores

Ante la disyuntiva que plantea Danto acerca del rol del actor social en tanto testigo o audiencia, podemos decir, en el caso del que nos ocupamos, que se trata de testigos y audiencia. A estas posiciones habría que sumar la condición misma de hacedores, de constructores de sus espacios. Por lo tanto, en las experiencias estéticas cotidianas los actores intervienen en un doble aspecto, los de productores y receptores de aquello que realizan: hacen y disfrutan de lo que hacen, preparan y modifican esos espacios.

Pero además debemos hacer otra distinción, dentro del campo teórico-metodológico, y es la que hay entre actores sociales –sujetos empíricos– y sujetos de la dimensión estética –dimensión enunciativa del fenómeno–, siendo estos últimos entidades textuales.

Los sujetos de la dimensión estética quedan marcados por las propias operaciones realizadas en los espacios de la vida cotidiana. Cuando se separa o ilumina, cuando se llena o se vacía, cuando se enfatiza o se atenúa algún rasgo de ese espacio, superficie u objeto, queda plasmado un yo, una primera persona, una primera persona en la obra. Las operaciones son tanto las de separar o colocar o iluminar como sustituir o elegir un estilo tradicional o sofisticado. Son todas operaciones sólo que de distinto nivel de complejidad.

En las primeras etapas de la investigación nos hemos ocupado de los sujetos de la dimensión estética, es decir de la dimensión enunciativa de las prácticas, y en las últimas recuperamos los actores sociales involucrados.

a- Esquema de trabajo

La metodología puesta en marcha para la incorporación de los actores resultó de la combinatoria de la realización de una entrevista en profundidad y del

relevamiento fotográfico. En el caso de que los entrevistados hubieran participado en el relevamiento de las etapas anteriores se agregaron tomas fotográficas de acuerdo con el desarrollo de la entrevista.

b- Principales resultados

1- Sobre la historia de la casa

En relación con este primer tema, los entrevistados narran un pequeño relato en torno de la “búsqueda” del espacio para vivir. El “encuentro” con ese lugar que consideran que será su nueva casa es, en todos los casos, un momento de alegría, de alivio o de concreción o, aun, de logro.

El “encuentro” (ese instante o momento) presenta entre sus rasgos distintivos, el estético, es decir la manifestación de un régimen atencional, en el presente (aquí y ahora) en el que se focaliza el carácter aspectual del fenómeno (Genette) o, como lo plantea Rancière , implica la interrupción de un sensorium particular en un espacio-tiempo determinado, con su forma particular de existencia.

Dicho a la manera de Schaeffer , en la que reintroduce el sentimiento de un sujeto por su objeto, se recupera la dimensión placentera ya que “el placer es la condición para que una obra pueda cumplir una función (cualquiera que sea) como objeto estético.” (Schaeffer 1999: 476)

Parece haber una vista -no la totalidad-, que en parte actúa como detalle o fragmento según el caso, del espacio que guía la decisión: el balcón, el jardín... No parecen estar vinculadas necesariamente a una decisión funcional. Esa vista condensa sugerencias, proyectos, se visualiza algo del pasado y del futuro.]

No descartamos las otras funciones que están interviniendo en la valoración de ese encuentro, sólo señalamos que en el relato construido hay un momento de suspensión de las variables utilitarias y las razones funcionales para dar paso a la instantaneidad del sentimiento de placer originado en un conjunto de atributos estéticos:

Buscaba y buscaba, me gustaban los edificios antiguos. Este departamento no me lo querían mostrar, me decían que era muy raro pero yo insistí. Cuando entré y lo ví me dije: “este lugar tiene onda” y me imaginé viviendo ahí.

Vinimos un día de lluvia, me acuerdo muy bien. Lo vimos y vimos no lo que era en ese momento sino las posibilidades que tenía, porque era horrible (alfombra fulera, paredes que había que tirar abajo, empapelado feo, etc.) Pero sentí la posibilidad de re-armarlo... (María)

Lo que tenía esta casa, con lo que la elegí, es como se veía el cielo en el patio, el contraste del turquesa con el cielo... y la altura [de los techos].... Y la esquina... (Giselle).

En relación con la elección de la casa en la que viven los entrevistados podemos agrupar las decisiones en distintos tipos:

- Decisiones ideológicas

Ubicamos en este grupo aquellas manifestaciones de los participantes acerca de las elecciones de los lugares para vivir dentro de la ciudad. En general toman un partido acerca de esos lugares y lo que esa elección dice de ellos. En general indica una pertenencia (y las no pertenencias) a grupos socio-culturales.

en la zona tranquila de Belgrano, no cheta..

es barrio, bien barrio (Alicia)

- Decisiones sinestésicas (del cuerpo, de las relaciones del cuerpo, momento del día, temperatura)

Se habla de la elección del lugar donde vivir desde una perspectiva pasional-sinestésica que involucra sensaciones corporales y entrecruzamientos de canales perceptuales.

Entré una mañana y era espectacular. Vi el living con un balcón

A mí [lo que más me gustó] fue la luz y el balcón (Verónica)

Mirar afuera, mirar el cielo (Alicia)

Cuando llegamos veo el frente y pienso: “otra casa de mierda”. Tocamos el timbre y cuando la dueña abre la puerta veo el fondo verde del jardín y pienso: ésta es nuestra casa. (Claire)

La vista de enfrente, ver el cielo... (María)
Me gustó porque todos los ambientes tenían una medida razonable y una vista muy linda. Sobre todo porque se ve el río (Belén)
Lo que tenía esta casa, con lo que la elegí, es como se veía el cielo en el patio, el contraste del turquesa con el cielo (Giselle).

Dentro de las sensaciones merece un tratamiento diferenciado el que tiene que ver con el paso del tiempo y las estaciones. Los lugares que muestran indicios de esos pasajes son valorados por algunos de los entrevistados.

Ahora, como es otoño, descubrí que entra un rayo de sol en el dormitorio y por “la salita” y eso me resulta placentero, esos juegos de luces. Para mí hay indicios de la estación y eso es importante para mí también.. (María)

- Evocaciones, repeticiones

1- La repetición de la estructura de una casa

La dueña de casa señala que le produce hasta ternura darse cuenta de la repetición de una estructura en la nueva elección. El departamento en el que vive actualmente repite la forma de su casa anterior: “es una estructura elemental”, “parecida a otra”, “lo dormitorios que dan al pasillo, como si fuera una casa chorizo”

2- La evocación de un paisaje querido

[Mi casa ideal] Es la típica casa del sur de Francia de la Provenza, con muros de piedra muy anchos, ventanitas de madera pintada, techo de pizarra y un hermoso paisaje de montañas alrededor.
Sí, creo que hay bastante. Los dos pisos, el espacio, la casa en sí por ser una casa. El jardincito, el gato (el clima que te crea tener un gato en una casa) Las plantas”. (Claire)

3- La evocación de un espacio de la infancia

En la entrevista de Giselle aparece asociada a lugares o fragmentos de ellos que se conectan con las casas de la familia, de los abuelos, de alguna tía. En los objetos elegidos (regalos, herencias) se proyectan también estas evocaciones.

- Valorización de las herencias

En algunos casos de le otorga valor al pasaje, al traspaso de valores de un dueño a otro, de la impresiones de un habitante que se va y le deja el espacio a uno nuevo.

También quiero decir que ésta casa tiene buena onda, porque la gente que vivía acá, que la hizo, era muy linda: judíos cultos, profesionales, ella hablaba bien francés... y después de hacer todos los trámites con el dinero (que es la parte más fea, cuando se pasan los fajos de billetes y hay que contarlos) nos dijeron que esperaban que seamos tan felices en esta casa como lo habían sido ellos con sus hijos, y nos abrazaron y eso fue muy importante para todos. También les compramos algunos muebles como esta mesa de mi estudio, el aparador de la cocina y otros. Nos dejaron muchas cosas y eso fue muy importante.” (Claire)

- Decisiones compositivas

En los entrevistados, aquellos que tienen la costumbre de mirar sus propios espacios y tienen incorporada la actividad de transformación suelen proyectar dichos cambios. Coincide además que centran sus observaciones en aspectos estructurales de los espacios. En estos casos, el plan, el proyecto, forma parte del modo de apropiación de esos espacios, es una forma de habitarlos.

En todos los casos hay decisiones sobre el color. En general las paredes y los techos son neutros ayudando a operar como una caja, como un continente.

En general se piensa en los colores de la pintura y se pasa luego a los colores puntuales de las cosas. En un solo caso el uso del color es parte de la estructuración misma del espacio y de las composiciones; es decir de las relaciones de los elementos entre sí.

- La información

En general la puesta de la casa es un trabajo que se desarrolla en el tiempo, que implica esfuerzos de distinto tipo (trabajo personal, dinero, inversión de un tiempo que es mayor al previsible)

[fuimos a vivir]a un departamento que nos prestaron en ruinas, para poder construir esta casa y tardamos un año y medio en mudarnos. Esto que ven ahora fue lo último que tuvimos, nos mudamos a un primer dormitorio todos juntos allá. Fuimos abriendo cada dormitorio y esto fue un año y medio después, una cosa así. Las construcciones se llevan la vida si no tenés mucha plata. Arrasador, la obra estuvo parada un tiempo, y bueno, el departamento era prestado, entonces no teníamos que hacer un gasto para mudarnos, ¿no? (Giselle).

Algunos de los entrevistados, tanto en la etapa de realización – construcción o decoración– como en el período previo en el que se decide cambiar de casa, buscan información y lo hacen por diferentes medios. Se trata de acciones tendientes a “extraer” ideas. No estamos descartando que también el buscar, leer y mirar esa información produce un placer estético en sí mismo.

La información que proviene de la lectura de revistas o suplementos como también el hecho de mirar otras casas u otros espacios urbanos contribuye a construir un repertorio de posibilidades para la propia (Giselle, María, Belén). En estos casos en particular, los entrevistados coinciden también en la actitud de mirar permanente su propio espacio (Giselle, María, Sany).

También parece vincularse con la idea de transformación: las entrevistadas manifiestan gusto por cambiar su hábitat. No es que los otros entrevistados no lo hagan sino que no buscan hacerlo ni lo planifican; en tal caso se van encontrando con objetos que en el momento deciden adquirir (Sanyú).

- El poder de los objetos

Los objetos son vehículos de tematizaciones y representaciones, podríamos decir, intensas. Como planteaba Barthes, existe un lenguaje de los objetos. Sustentan una capacidad de evocación. Esos pequeños (o grandes) fetiches recobran su fuerza en el ámbito privado.

Objeto-testimonio

*Todo lo que está, me gusta, menos la mesa y los parlantes. Me desagrada la mesa porque es testimonio de un momento malo.
(Alicia)*

Objeto-personaje

También está bien puesto el [estante dentro de una biblioteca] que está frente a la cocina. El huevo sentado, que cada vez que se cae se rompe los zapatitos que arreglo con marcador. (Alicia)

Objeto estético propiamente dicho

Hay cosas que me regaló mi suegra que los trajo de Rusia, son cubiertos...quisiera un lugar mejor... (Alicia)

Objeto recuperado (evocador)

El reloj fue un regalo de Sofía. Tenía un color y lo mandé a lijar (Alicia)

Compré un mueble como el que había en mi casa, lo lijé hasta recuperar la madera... (Giselle)

- Dimensiones para la construcción de tipologías

Estos primeros resultados nos permiten describir algunas dimensiones para construir tipologías en relación con las decisiones estéticas de los actores/as observaciones en la próxima etapa que nos servirán para formalizar :

- o La presencia / ausencia de plan o proyecto
- o Focalización en la composición y la estructura / focalización en los objetos y el detalle
- o Búsqueda y apropiación de la información / No búsqueda
- o Marcada atención aspectual sobre el espacio cotidiano (hábito contemplativo acentuado) / No marcada

BIBLIOGRAFÍA

de Bruyne, Edgar, 1987, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor Dis., S.A:
Ed. A. Machado, Colección La balsa de la medusa, 15 [1ra. edición 1947].

Danto, Arthur C., 2004, *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, Paidós. [1ra. edición 1981].

Genette, Gérard, 1992, *Esthétique et Poétique*, París, Éditions du Seuil.

----- 1997, *La obra del arte*, Barcelona, Lumen.

----- 2000, *La obra del arte II- La relación estética*, Barcelona, Lumen [1ra. edición 1997].

Goodman, Nelson, 1992, “L’art en action”, en Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques, Pouivet, Roger, 2005 *Esthétique contemporaine*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin

Kant, Immanuel, 2005, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada [1ra. edición 1790].

Parret, Herman, 1995, *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.

Rancière, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Schaeffer, Jean Marie, 1999, *El arte de la edad moderna*, Caracas, Monte de Ávila Editores Latinoamericana [1ra. edición 1992].

Soto, Marita, 2008, *Prácticas estéticas de la vida cotidiana. La puesta en escena de todos los días*.

Verón, Eliseo, 1987, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

MÚSICA PARA TUS OJOS. UN APOORTE PARA EL ESTUDIO GRÁFICO ROCKERO

Diego E. Suárez

infinitaetro@hotmail.com

Proyecto de investigación: Identidades audiovisuales. El discurso videoclíptico del rock argentino.

Director: Diego E. Suárez

Palabras clave

Rock argentino, imagen, paratexto, canción, ideología.

Resumen

El siguiente aporte surge de la investigación desarrollada de forma independiente por un grupo de estudios semióticos radicado en la ciudad de Santa Fe, Argentina. Partiendo de la base de un enfoque semiótico/discursivo sobre un corpus heterogéneo de canciones, hemos avanzado hacia el estudio de las transfiguraciones visuales de músicas y letras del rock argentino. En esta oportunidad, presentaremos un esbozo orientado al análisis y la interpretación ideológica de tapas de álbumes de rock argentino, en tanto paratextos de los enunciados musicales. El marco teórico articulará, centralmente, el análisis semiótico con el análisis del discurso, sin descartar aportes de otras áreas del conocimiento que amplíen y profundicen nuestra mirada.

* * *

1. Introducción.

El propósito de esta ponencia es informar sobre la actividad desarrollada en la Ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz (Provincia de Santa Fe, Argentina), por un grupo independiente de estudios semióticos actualmente integrado por la profesora Verónica Elizalde (egresada del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral), Lucila Santomero (estudiante avanzada del Profesorado en Letras de la Universidad Nacional del Litoral) y quien les habla, Licenciado en Letras egresado de la Universidad Nacional de Misiones, en calidad de Coordinador (antes que de Director) de este Proyecto, que desde hace cuatro años viene dedicándose al estudio interdisciplinar de la producción videoclíptica del rock argentino, articulando la semiótica con el análisis del discurso, el análisis musical y el análisis fílmico.

Realizamos el estudio del videoclip desde dos perspectivas complementarias: una inmanente y sincrónica, y otra relacional y diacrónica. Por esto, los intereses entorno a nuestro objeto de estudio siguen andariveles autónomos e interdependientes: desde generalidades como la historia del rock o del videoclip, pasando por las metodologías de análisis, y llegando a especificidades como el análisis narratológico de videoclips musicales o el análisis discursivo de canciones y su transfiguración audiovisual.

A continuación, les expondré sucintamente nuestra hipótesis de trabajo, la definición del objeto de estudio, el marco teórico de nuestra investigación y la metodología que empleamos en nuestros análisis.

2. Hipótesis de trabajo.

Nuestra hipótesis de trabajo es que en los videoclips de numerosos grupos de rock argentino se manifiestan signos ideológicos musicales, lingüísticos y visuales que reflejan y refractan experiencias estéticas, políticas y generacionales que repercuten en los procesos de significación de los discursos, en las conductas de los individuos y, por extensión, en la configuración de determinadas identidades juveniles.

Reconozco que a pesar del vistoso ropaje teórico que le ofrecen un par de categorías acuñadas por Voloshinov, esa hipótesis, de tan laboriosa formulación, no establece nada que un intérprete medianamente advertido no sea capaz de captar en cinco minutos¹. El desafío, en realidad, era teórico y metodológico, a saber: ¿cómo se puede definir la materialidad de ese objeto multidimensional de manera tal que luego podamos desensamblarlo, analizarlo, interpretarlo?

3. Definición del objeto de estudio y marco teórico.

Definimos nuestro objeto de estudio partiendo de una experiencia precedente: mi tesis de grado, titulada “*Decadance*. El discurso del grupo VIRUS en la década del ochenta”, dirigida por Liliana Daviña. En dicha tesis analicé un corpus de canciones de aquel grupo de rock argentino liderado por Federico Moura.

En el ámbito de las Letras el objeto “canción” casi siempre fue analizado sólo a partir de su materia lingüística, obviándose su componente constitutivo fundamental, la música, el estudio de la voz y el acompañamiento instrumental. El objetivo de *Decadance* era plantear dicho objeto en su complejidad, y para ello fue necesario un anclaje teórico que permitiera *hablar* de la letra sin dejar de lado el aspecto musical.

Luego de un largo proceso abductivo, conseguimos nuestro propósito gracias a la articulación del análisis del discurso con la semiótica y el análisis auditivo musical, propuesto por María del Carmen Aguilar.

Desde un punto de vista semiótico, definimos el objeto “canción” como la combinación de signos materiales lingüísticos y musicales, que al recorrer las redes sociales del sentido reflejan y refractan conflictos de clases. En otras palabras, estudiamos la canción como un paquete signifiante (Verón)² de signos ideológicos (Voloshinov)³ lingüísticos y musicales. A su vez, desde un punto de vista discursivo, la canción es un enunciado⁴ material que establece formaciones discursivas⁵ donde se materializan determinadas formaciones ideológicas⁶ (Courtine).

La practicidad conceptual de esta definición semiótico-discursiva del objeto “canción” nos permitió que para el estudio del video-clip musical, sumemos al “paquete signifiante” el componente visual, dando en consecuencia un paquete signifiante en el que operan simultáneamente signos ideológicos lingüísticos, musicales y visuales.

Pero este pequeño logro teórico fue apenas el comienzo.

3. Marco teórico-metodológico.

“Videoclip” es una especie de *portmanteau* que amalgama dos conceptos: “video” y “clip”. El primero alude a una experiencia visual -no necesariamente ligada a la audición-, y el segundo a la característica técnica, compositiva, de “lo video”. Algunas acepciones de la palabra de origen anglosajón “clip” son: recortar, esquivar, cercenar, picar, apocopar. De ahí que “lo clip” sea asociado con el parpadeo, la fragmentariedad, la concisión, la fugacidad, nociones características de la cultura posmoderna y de un medio de comunicación masivo como la TV, aunque es posible hallar la presencia de “lo clip” en otros ámbitos, como el cine, la publicidad radial, la literatura de vanguardia, los archivos gif animados, las animaciones en *loop* para celulares, etc. Esto significa que el videoclip musical es, a la luz de la siempre provechosa teoría bajtiniana de los géneros discursivos, uno de los tantos subgéneros del género clip, configurado a partir de un rasgo compositivo relativamente estable.

Esta orientación teórica permite estudiar el videoclip musical dentro de los fenómenos discursivos sociales aprovechando los aportes del análisis del discurso, con nociones pertinentes tales como *campo de sucesión*, *campo de coexistencia* y *campo de intervención*, *formación discursiva*, *formación ideológica*, *sujeto de enunciación*, etc., y una categoría metodológicamente productiva, como es la de *dispositivo teórico de interpretación* que tomamos de Puccinelli Orlandi, y que nos permite abreviar en distintas áreas del conocimiento, como la filosofía, la psicología, la estética, la sociología, etc., para ofrecer -y construir- una interpretación de los enunciados analizados.

Finalmente, nos interesa el videoclip musical en tanto vehículo de identidades juveniles, entendiendo por identidad, en pocas palabras, la identificación en la diferenciación, la alteridad autoconfigurada.

4. Difusión, publicación de trabajos y una derivación.

En el artículo del año 2007, “El discurso videoclíptico: Del constructo narrativo a la formación ideológica”, que fuera incluido en el N° 5 de *De Signos y Sentidos*, publicación semestral del proyecto sobre investigaciones semióticas aplicadas dirigido por Carlos Caudana, de la Univ. Nac. del Litoral, los miembros del grupo ofrecimos un bosquejo de nuestro plan de trabajo. Asimismo, el volumen 12 del Dossier de Estudios Semióticos *La Trama de la Comunicación* (Univ. Nac. de Rosario, 2008), incluyó un artículo en el que analizo un corpus de canciones del primer LP de VIRUS, *Wadu wadu*, explicitando pormenorizadamente la articulación semiótica-análisis del discurso-análisis musical audioperceptivo. Dicho Dossier fue publicado en el marco del VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, realizado en la Univ. Nac. de Rosario, donde además participé con una ponencia titulada “*Recrudece* del grupo VIRUS: El debate *modernos vs. viejos consagrados*”. Por su parte, en el mismo congreso, la dupla Elizalde-Santomero expuso su comunicación sobre “Ideología y transfiguración semiótica en un videoclip de rock argentino”, en el que propusieron un análisis musical y lingüístico de la canción “Se fue al cielo” del grupo INTOXICADOS y, en una segunda etapa, el análisis de esa canción “transfigurada” en imágenes, centrándose en los procesos discursivo-ideológicos que operan en dicha transfiguración. Una primera versión de este trabajo había sido presentada por ambas investigadoras en la edición 2007 de “Músicos en Congreso”, organizado por el Instituto Superior de Música de la Univ. Nac. del Litoral. Ese mismo año, la profesora Elizalde tuvo su participación en el Congreso Argentino de Educadores Musicales, organizado en la ciudad de La Plata por el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), con un trabajo titulado “Alrededor y más allá de

CALLEJEROS”. Actualmente, esta docente-investigadora se encuentra cursando los últimos seminarios de la Maestría en Didácticas Específicas en la Fac. de Humanidades y Ciencias de la Univ. Nac. del Litoral, y ha elegido como tema para su tesis “El videoclip en la enseñanza de la música en la Escuela Media”, que deriva del trabajo teórico y analítico que hemos venido realizando en conjunto, sumado a su experiencia docente.

Esta retrospectiva da cuenta de cuatro años de labor ininterrumpida, productiva y autogestionada, que ha sabido legitimarse al margen de cualquier pertenencia institucional.

5. **Posdata: El Proyecto en marcha.**

Esta última sección viene a explicar el título, ya que habrán visto brillar por su ausencia cualquier alusión al estudio gráfico.

Dicho estudio está en su etapa abductiva. La idea es pasar al análisis de los paratextos rockeros, entendidos éstos como un discurso auxiliar, subsidiario, al servicio de los enunciados musicales. La mirada analítica se centrará en el contenido discursivo-ideológico de los elementos verbales e icónicos presentes en la tapa, la contratapa, el librito interno o *booklet*, el material empleado (plástico, cartón), entre otras cuestiones que serán convenientemente desarrolladas en otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

Courtine, Jean-Jaques (2002) [1981] “Análisis del discurso político (El discurso comunista dirigido a los cristianos)”. [En línea] <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/courtine.html>.

Elizalde, Verónica - Santomero, Lucila - Suárez, Diego: “El discurso videoclíptico: Del constructo narrativo a la formación ideológica”. En **Caudana, Carlos** (comp.) *De signos y sentidos / Cuadernos del Proyecto N° 5: “Intertextos*

heterogéneos: historias, relatos, narrativas...". Editorial Universitaria U.N.L., 2006.

Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Suárez, Diego: "Wadu Wadu del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino". En el Anuario de *La Trama de la Comunicación*. Volumen 12. Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y RRII de la U.N.R., 2007.

Verón, Eliseo: "Semiosis de lo ideológico y del poder" en *Espacios*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1984.

Voloshinov, Valentín: "El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje" en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

NOTAS

¹ *Remix* de una provocación autocrítica de Courtine: "¿El análisis de discurso? ¿Es esa disciplina gracias a la cual uno necesita diez años para establecer lo que un lector medianamente advertido capta en diez minutos?" (**Courtine, Jean-Jaques** (2002) [1981] "Análisis del discurso político (El discurso comunista dirigido a los cristianos)". [En línea] <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/courtine.html>).

² "Si se está interesado en el estudio del sentido socialmente producido de conjuntos significantes atestiguados, no se trata prácticamente nunca con objetos significantes homogéneos: en los discursos sociales, hay siempre diversas materias y por lo tanto diversos niveles de codificación que operan simultáneamente: imagen-texto; imagen-palabra-texto-sonido; palabra-comportamiento-gestualidad, etc. Esos 'paquetes' significantes complejos son los que recorren las redes sociales del sentido" (**Verón, Eliseo:** "Semiosis de lo ideológico y del poder" en *Espacios*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1984; p. 47).

³ "Todo lo ideológico posee *significado*: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él. En otras palabras, es un *signo*. Sin signos, no hay ideología (...).

(...) Los signos son también objetos materiales particulares; y (...) cualquier objeto de la naturaleza, de la tecnología o el consumo puede llegar a ser un signo, adquiriendo en el proceso un significado que va más allá de su particularidad específica. Un signo no existe simplemente como una parte de la realidad, sino que refleja y refracta otra realidad. Por lo tanto, puede distorsionar esa realidad o serle fiel, o percibirla desde un punto de vista especial, etcétera. Cada signo está sujeto a los criterios de evaluación ideológica (si es verdadero o falso, correcto, honrado, bueno, etcétera). El dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos. Son equivalentes entre sí. Dondequiera que está presente un signo también lo está la ideología. *Todo lo ideológico posee valor semiótico*.

(...)

Todo signo ideológico es no solo un reflejo, una sombra, de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad. Todo fenómeno que funciona como un signo tiene algún tipo de corporización material, ya sea en sonido, masa física, color, movimientos del cuerpo, o algo semejante. En este sentido, la realidad del signo es totalmente objetiva y se presta a un método de estudio objetivo, monístico, unitario. Un signo es un fenómeno del mundo exterior."

(Voloshinov, Valentín: “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje” en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976; pp. 19-21).

⁴ Para M. Foucault, el enunciado no es ni la ‘proposición’ de los lógicos, ni la ‘frase’ de la gramática, como tampoco los ‘actos de habla’ de los filósofos del lenguaje, sino la ‘función de existencia’ o *función enunciativa* de los signos, y en todo caso, le corresponde a la gramática definir si es o no una frase, a los analistas definir si es o no un acto de habla, y a la lógica definir si es o no una proposición. “Basta que *existan* signos para que *exista* enunciado” (Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002; p. 141; 167 y ss).

⁵ Cfr. *Ibíd.*; pp. 167 y ss.

⁶ Según Courtine, una *formación ideológica* (FI) caracteriza un elemento susceptible de intervenir como una fuerza confrontada a otras fuerzas en la coyuntura ideológica característica de una sociedad en un momento dado; cada formación ideológica constituye, de esta manera, un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni individuales, ni universales, sino que se refieren más o menos directamente a posiciones de clases en conflicto las unas respecto de las otras. El lugar donde las FI adquieren materialidad enunciativa son las *formaciones discursivas* (FD). Así como para Foucault una formación discursiva “escande el plan general de las cosas dichas al nivel específico de los enunciados” (*ob. cit.*: 196), para el análisis del discurso “una FD es lo que, en una FI dada y en una coyuntura, determina ‘lo que puede y debe decirse’ (lo que equivale a decir que las palabras, expresiones, proposiciones, reciben su sentido de la FD en la que se producen)” (Courtine, Jean-Jacques: *Op. cit.*).

COSMOPOLITAN, VOGUE Y ELLE: OPERACIONES DE PASAJE DEL SOPORTE PAPEL AL DIGITAL

Silvina Tatavitto

silvintata@yahoo.com.ar

Federico Buján

fbujan@gmail.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas “en papel” y en soporte “digital”

Director: Oscar Traversa

IUNA

Palabras Clave

Dispositivo; contrato de lectura; revistas; estrategias transpositivas; enunciación.

Resumen

La ponencia revestirá un carácter provisional en relación con el análisis del pasaje de las revistas femeninas del soporte papel al digital. Tal abordaje implicará, por un lado, revisar la noción de transposición a fin de circunscribir sus alcances, sus aportes y el papel que juega en las culturas mediatizadas. Por el otro, se abordará la descripción de las insistencias, transformaciones e hibridaciones que dicho movimiento promueve, tanto en lo que respecta al plano temático como al orden retórico y a las variadas inscripciones genéricas adoptadas por la versión *on line* de este tipo de revistas, como paso preliminar y necesario para la descripción de su comportamiento enunciativo verificando cuáles colectivos de identificación se ponen en obra y a través de qué operaciones. Este enfoque supondrá, entonces, un análisis comparado con otras clases de revistas a fin de verificar si hubiere algún tipo de especificidad o singularidad en el corpus objeto de análisis compuesto, básicamente, por los siguientes títulos: Cosmopolitan,

Vogue y Elle, cuya selección halla fundamento en que parecería obrar en ellos distintas estrategias que ponen en juego operaciones diferenciadas de pasaje.

* * *

Por dónde empezar

Se ha afirmado, y no sin razón, que “vivimos en un mundo de relatos, acertijos, informaciones, poemas y sermones arrancados de su lugar, llamados sin razón aparente de un lenguaje o de un medio a otros” (O. Steimberg, 1993: 87) Un mundo, en fin, de transposiciones, al que nos enfrenta de lleno la tarea de describir las relaciones entre las revistas femeninas impresas y sus sucedáneos digitales instalándonos en la trama de cambios e insistencias habitualmente generado en este fenómeno de pasaje, “cara gozosa y carnavalesca de la semiosis infinita” (Traversa, O 1995: 2). Qué se mantiene y qué se modifica en la migración de un soporte, medio o lenguaje a otros implica constatar en principio cómo cada transposición gestiona un complejo de transformaciones que van desde aquellas que ponen en juego las posibilidades y restricciones propias de cada emplazamiento (muchas veces relativas a la materia significativa), hasta las que recaen en ciertos órdenes textuales, especialmente los de configuración enunciativa.

1. La gestión de las diferencias transpositivas

Así, comenzaremos por examinar esta cuestión de carácter diríamos general poniendo en contrastación el corpus - en observación desde el 22 de septiembre de 2009 a la actualidad constituido por Cosmopolitan, Vogue y Elle- con otra clase de textos, los destinados al universo de la decoración de interiores, también usual – aunque no exclusivamente- orientado a públicos femeninos, para lo cual se ha seleccionado DecoEstilo Magazine, a fin de verificar cómo se

gestionan las transformaciones y las diferencias entrañadas en ciertas modalidades transpositivas.

En este punto dos estrategias disímiles ocupan el centro de nuestro análisis (seguramente las aquí estudiadas no agotan el campo de otras posibles, pero resultan las de mayor pertinencia en vistas a los objetivos consignados): una actualizada por DecoEstilo Magazine y otra por la prensa femenina.

1.1. La estrategia DecoEstilo

En el caso de DecoEstilo parecería obrar una estrategia que podríamos inicialmente caracterizar como una apuesta a la neutralización o borramiento de la operación de pasaje, una suerte de concentración de esfuerzos textuales para mantenerse *indemne* e indiferente a dispares emplazamientos. Todo aquí se orientaría a generar el efecto *ilusorio* de *estar hojeando una revista de papel* y acceder a la totalidad de sus contenidos.

Sin embargo, se pueden observar ciertas posibilidades abiertas por el nuevo emplazamiento, ya que no sólo permite usar la pantalla completa y el zoom (recursos propios de la web) al habilitar, también, distintos tipos de visualización que, en verdad, implican formas de consumo o fruición diferenciados. Se puede cambiar la vista de revista (que es con la que se *ofrece* en primera instancia DecoEstilo) y pasar a las de presentación o informe, claramente más alejadas de la modalidad de consumo asociada al papel

Estas opciones de visualización ¿autorizarían -al menos provisionalmente - a postular correlaciones con enunciatarios diferenciados? ¿Uno que aún fuera del *mundo del papel* persistiría en mantener los hábitos entrañados en él reclamando que la web disimule o neutralice los que le son propios? ¿Y otro, tal vez más lábil y ubicuo que, por el contrario, disfrutaría con esa suerte de *convergencia* de las posibilidades ofrecidas por ambos medios? El grado de inestabilidad, o si se quiere la ausencia de soluciones más o menos cristalizadas de transposición, y el estado de algún modo liminar en que todavía se encuentra la investigación refrenan respuestas contundentes en esta dirección; al menos por el momento

conviene postularlas como hipótesis de un análisis en producción a la espera de contrastación empírica vía un estudio en reconocimiento sobre público.

1.2. La prensa femenina

La transposición de Cosmopolitan, Elle y Vogue actualiza otra estrategia o solución de pasaje bastante disímil del anterior (incluso, tal vez, de ciertos diarios) ya que en el nuevo soporte parecerían ponerse en juego diferencias que reenvían, más bien, al entramado discursivo usualmente imperante en la web: sitio, portal, comunidad o cualesquiera de las tantas denominaciones y taxonomías silvestres que se despliegan, conflictivamente compartidas, en este ámbito; y aquí nuestro objetivo dista de tomar partido por alguna, se trata, antes bien, de considerarlas en su carácter de interpretantes que tienden a moldear “el conjunto de la previsibilidad social” (Steimberg, 1993:17): qué deja fuera, qué incluye y qué propone una clasificación o referencia paratextual no es ocioso en términos de la ambición de estabilizar un cierto modo de *ofrecerse* al consumo, un tipo de recorrido interpretativo y un enunciatario a él asociado.

Contenidos diversos aparecen en uno y otro emplazamiento: lo que se encuentra en los portales no es idéntico a lo que se entrega en las revistas. En el soporte digital tienden a inhibirse las formas de ver asociadas al papel, con la excepción de cosmonline donde el recorrido virtual del número comercializado en kioscos replica modalidades de visualización de la edición impresa. En cambio elle.es y vogue.es ahondan la diferencia o la distancia con los productos gráficos e, incluso, la edición virtual requiere previa suscripción (opción – además - que está lejos de ser destacada, por ejemplo, en la home de vogue.es, ya que se la detecta sólo a condición de navegar muy hacia abajo), en tanto que el sumario de cosmonline concede una selección restringida de las notas hallables en papel, aunque incompletas.

La puesta en relieve de distancias y brechas entre ambos soportes se anuncia ya en la denominación de los productos digitales. Al ingresar en el buscador y aún sin terminar de completar el nombre aparecen aquellos que

definen inequívoco ingreso al mundo de la web: cosmonline, elle.es y vogue.es (en las dos últimas, el punto com se reserva para la lengua inglesa) proclaman sus diferencias con Cosmopolitan, Elle y Vogue impresas a la vez que afirman mutuas filiaciones. ¿Pero qué filiación obra en estos casos donde la brecha digital-papel parece, sin embargo, dominante? ¿Qué insiste en ambas localizaciones: sólo un nombre de marca y su expresión visual, el logo?

En su tránsito Cosmopolitan, por ejemplo, presenta rasgos regulares no sólo anclados en la relativa similitud de un nombre. Sea cual fuere el asentamiento se verifica la insistencia de elecciones temáticas eróticas de tratamiento ligero y confesional¹. En el plano retórico la disposición gráfica comparte un cierto abigarramiento y saturación cromáticos que define un orden paratático² cuyo procedimiento de sumatoria y acumulación imprime efecto de horror vacui. El componente verbal mantiene elecciones lexicales comunes: registro informal y coloquial (enganchalo, super linda, lo más hot), aunado a cierto predominio de fórmulas expresivas (profusión de signos de exclamación) y de interpelaciones personalizadas (contá, envíanos, compartí), cuyo correlato icónico se advierte en la multiplicación de miradas directas de las modelos, que es casi dominante en las tapas de revista. Regularidades retórico-temáticas que confluyen en la construcción de un vínculo cómplice y simetrizante entre enunciadora-enunciataria, donde la primera se propone como aliada de una consumidora femenina interesada en la conquista sexual y el contacto erótico, configuración enunciativa estabilizada más allá de las migraciones operadas en su circulación mediática.

Vogue también presenta un conjunto común de propiedades en sus distintas localizaciones que es, podría decirse, la contrapartida de Cosmopolitan: la tematización dominante recae en las tendencias de la moda, especialmente las pasarelas de las grandes firmas de alta costura, con más énfasis en un *look* elegante que dista de estar primordialmente orientado al logro de una apariencia sexy. Un comparativo mayor despojamiento visual – cromático, sin temor al aire y liviandad compositivos, define una lógica hipotáctica, que intenta relaciones de

jerarquía entre los elementos, y se articula con cierta austeridad en los recursos icónico-lingüísticos de interpelación personalizada, para constituir configuraciones retórico-temáticas solidarias en la construcción de un vínculo más asimétrico, donde el enunciador funcionaría como una suerte de guía de la enunciataria en su deseo de contacto con un mundo de cierto refinamiento tradicionalmente asociado con estilos de vida glamorosos y sofisticados (La transposición de Elle asimismo resguarda este tipo de modalidades configuracionales, aunque su descripción se omite por los imperativos de síntesis que rigen en esta ponencia)

Las regularidades verificadas en distintos emplazamientos definen *modos de hacer* que ponen de manifiesto una operatoria de transposición más bien estilística: lo que hay en común en el papel y en la web es el estilo particular de cada marca para *hacer* objetos textuales diferentes, impresos (revista) o digitales (portal), definido por sus insistencias retórico-temáticas que postulan contratos enunciativos diferenciados³. Representan por tanto una estrategia transpositiva diferente de la de DecoEstilo Magazine, cuya solución de pasaje estaría más del lado del género producto⁴ (Verón, 2004)

Llegado este punto, conviene aclarar que la noción de estilo aquí utilizada remite a fenómenos de naturaleza *trans-semiótica* por cuanto designa “conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción característicos permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio” (Steimberg, 1993: 57); y en cuya descripción “el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar” (Steimberg, 1993: 47). La percepción social del estilo virada a sus regularidades enunciativas (articuladas, como ya se ha dicho, con las de orden retórico y temático) hace que su puesta en relación con la noción de contrato enunciativo resulte un acercamiento, por así decir, bastante natural.

2. Transposición estilística y diversificación

La transposición estilística a la web de la prensa femenina no se orientaría tanto a los consumidores de un género producto (revista), sino a quienes siguen un estilo que, en su circulación trans-semiótica, atraviesa e invierte el repertorio u oferta de géneros desplegado en diferentes medios.

Esto, entre otros factores, podría explicar que la revista en el portal se construya como una de las tantas ocasiones en que se multiplica la posibilidad de *contacto con y pertenencia a* una comunidad estilística, cuya diversificación posibilita, así, un disfrute *más variado* que el obtenido a través de una sola práctica (leer) y en un único soporte (el papel). Además de ser una cosmolectora, se puede ser una cosmonauta y una cosmotelividente, si se toma el discurso de Cosmopolitan, más consistente en esta dirección que Elle o Vogue.

En tanto modo particular de hacer, el estilo en estos casos obraría como un dispositivo de penetración en un nuevo universo: la web y sus productos. Se trata de una *maniobra clásica* inscripta en la fuerte tendencia a la diversificación y extensión de líneas de producto amparadas en marcas sombrilla o umbrella, cuya proliferación define uno de los caracteres más acusados de los escenarios de mercado actuales⁵ y es nítidamente observable, por ejemplo, en la Alta Costura. El estilo Armani no se circunscribe sólo a indumentaria de carácter suntuario, hay también de accesorios, perfumería, decoración de interiores y actualmente atraviesa mercados alejados del de la indumentaria y sus conexos o complementarios, como el de turismo con la oferta de hotelería. Diversificación de marca sombrilla cuya propuesta estilística busca - a la par de retener o fidelizar a los consumidores ganados en sus campos de desempeño originarios - atravesar diferentes áreas de mercado y de intercambio semiótico para seducir y capturar otros segmentos de usuarios.

De allí que la transposición de estas marcas de la prensa femenina permitiría a cada una penetrar, sin pérdida aparente de identidad, incluso nuevos espacios de contacto, abiertos por ciertos recursos tecnológicos para llegar a

diversos públicos y aumentar su capacidad expansiva, aspecto que se desarrolla a continuación.

Ahora bien, antes de pasar a ese tema y a modo de cierre de este apartado cabrían al menos dos conclusiones.

En primer lugar, la oposición entre estrategias de pasaje del orden del género y del estilo no son más que manifestaciones puntuales en la prensa femenina de recorridos interpretativos y posiciones de consumo igualmente presentes en muy diversas áreas de intercambio semiótico (Steimberg, 1988:74 y ss.; 1993: 112 y ss.): fruición orientada prevalentemente, por ejemplo, a un tipo cinematográfico y otra que, se concentra, supongamos, en las modalidades estilísticas del expresionismo.

En segundo lugar la transposición estilística, especialmente cuando define circulaciones muy expansivas, abre - en un análisis, esta vez, en reconocimiento - un nuevo capítulo de preguntas que lleva a inquirir hasta qué punto se mantiene más o menos estable o reconocible, por ejemplo, el modo de hacer de la marca Armani en, supongamos, anteojos y no comenzaría a ser identificable solamente (o más que nada) por la presencia de un isologo. Lo que no es otra cosa que indagar la emergencia puntual del fenómeno más vasto de *asimetría* o *desfasaje* característico de los discursos sociales en su circulación semiótica, cuyo análisis procede por constatación de diferencias (Verón, 1993) detectables, por ejemplo, en las restricciones de soportes, medios o lenguajes para posibilitar u obturar una relativa nítida plasmación de aquellas operaciones que definen los rasgos indudablemente atribuibles a un estilo en su tránsito transpositivo.

3. Nuevas estrategias de expansión y fidelización

Como ya hemos señalado, en el caso de la prensa gráfica femenina se advierte una serie de regularidades en el orden de lo temático que da lugar a que las revistas experimenten una fuerte competencia entre sí; se encontrarían, de ese modo, dentro de una “zona de competencia directa” (Verón, 2004). Por otra parte, la diferenciación entre ellas se jugaría más bien en el nivel de las estrategias

enunciativas a las que se recurre y que darían lugar a un particular *contrato de lectura*. Esta relación competitiva es fácil de advertir cuando las revistas se encuentran a la venta en el kiosco, sin embargo, cuando ingresan a un universo diferente -como es el caso de Internet- deben apelar a otras estrategias que posibiliten el contacto con los lectores. En este sentido, encontramos nuevas regularidades que se definen en el nivel del dispositivo y que tienen que ver con la implementación de diversos recursos tecnológicos que posibilitan la expansión comunicativa a fin de lograr la fidelización del lectorado. Nos referimos particularmente a la inclusión de al menos tres recursos diferentes: a) los *Foros*, b) los *News Letteres*, y c) las *Redes Sociales*.

Cada uno de estos nuevos recursos comporta funcionamientos diferentes que deben ser estudiados de manera particular. Lo que nos interesa señalar aquí son solamente algunos rasgos que contribuyen a la emergencia de relaciones vinculares.

En este sentido, la inclusión de los *Foros* brinda la posibilidad de participar a través de las propias observaciones y comentarios en la discusión sobre algún tópico particular que es considerado de interés para el conjunto del lectorado. De ese modo, se debe ingresar al sitio de la revista para participar en los Foros.

Por otra parte, los *News Letters* intervendrían de un modo diferente, en tanto se asemejarían más al formato boletín informativo distribuido a modo de correspondencia electrónica (una vez suscripto a él).

Las llamadas *Redes Sociales* (principalmente las plataformas *Facebook* y *Twitter*) constituyen un caso más complejo al integrar un conjunto de herramientas interactivas que permiten una expansión en un grado mucho mayor de los contenidos producidos por los grupos editoriales con la posibilidad de que sean compartidas y comentadas entre los usuarios. Si a esto último se le suman los efectos de la creciente convergencia tecnológica encontramos fenómenos hasta entonces inéditos como la penetración que han tenido dichos recursos en la telefonía celular y que dan lugar a una desterritorialización inusitada que

posibilita llegar a cada lector en cualquier momento y lugar. Estos fenómenos generarían una nueva dinámica discursiva que se caracteriza por un creciente aumento de la complejidad.

Sin embargo, este conjunto de inclusiones tecnológicas y los cambios que han operado no descuidan un elemento central que define la identidad del producto; nos referimos a que hay un componente que no se modifica, que se mantiene invariante: el contrato enunciativo. Y esto se produce a pesar de las restricciones que le imponen como condición los recursos tecnológicos en los que se emplazan: en el caso de la plataforma *Facebook* el principal condicionante es la ‘plantilla’ a la que se deben ajustar (v. Fig. 1 y 2); en el caso de *Twitter*, a esa restricción se le suma el límite de caracteres que pueden tener los enunciados (140 como máximo: microentradas denominadas *tweets*).



Fig. 1: Muro de *Cosmopolitan* en Facebook.



Fig. 2: Muro de *Elle* en Facebook.

La penetración de la marca en las redes sociales comporta una dinámica extremadamente compleja en cuanto a la circulación discursiva que posibilita. En primer lugar, porque el actor-lector tiene la posibilidad de asumir una nueva posición y ocupar el lugar de enunciador y, de ese modo, aportar su propia complejidad a ese orden social emergente que se configura en el dispositivo del cual participa. Esto haría pensar que se produciría una *ruptura de escala* (Verón, 2004) en tanto que se mediatizarían las relaciones de primeridad y secundidad (el contacto indicial entre los lectores) de un modo cercano –sólo en algunos aspectos- al posibilitado en la co-presencia.

Por otra parte, las participaciones de los actores en las comunicaciones emergentes en esos espacios (*Redes sociales* y *Foros*) se articularían -en mayor o menor grado- con el discurso de la revista dado que sus participaciones se emplazan en relación a notas, artículos, etc. conformando de ese modo una suerte de colectivo y diferenciándose, al mismo tiempo, de otros colectivos presentes en

las redes sociales. Podríamos decir que se configura, de ese modo, un espacio común donde confluyen, participativamente, el discurso de marca -que pone su complejidad disposición de los usuarios- y el discurso de los lectores, que opera de manera recíproca⁶.

Es en este punto donde es posible pensar que se produciría una ruptura de escala, en tanto que el acoplamiento marca-lector implica, por un lado, reformulaciones en los modos de establecer el contacto y, por otra parte, que ya no es necesariamente el discurso de marca el único factor que dinamiza la circulación social de su oferta.

Los usuarios no intervienen solamente con producciones textuales propias en estos espacios, también ponen en circulación el discurso de marca al compartir con sus contactos enlaces a las distintas producciones textuales de las revistas. Operan, de ese modo, como promotores o difusores que expanden su circulación.

Esto último produce, asimismo, otro cambio que vale la pena señalar en relación a los modos de acceso a los contenidos y la gestión del contacto (nivel del dispositivo). Si consideramos que el primer contacto con la revista en soporte papel se establece por medio de la tapa y en el soporte digital suele ser, generalmente, por medio de la interfaz que ofrece la *home* (aunque también se puede acceder de manera directa a otras páginas “internas” del sitio sin pasar nunca por ella, e.g. al acceder por medio de algún enlace), el contacto que se establece en las redes sociales no pasa ya por la tapa o por la *home* sino más globalmente por el discurso de la marca/estilo.

La nueva dinámica que comporta la circulación en las redes sociales produce una expansión y penetración del discurso de marca de dimensiones inéditas; se podría afirmar que se produce un cambio de escala con una capacidad de expansión aparentemente ilimitada por cuanto él “sigue” al usuario en todos sus desplazamientos desterritorializadamente, y a la vez, con autonomía respecto de la revista en soporte papel.

Ahora bien, tal expansión habilita la pregunta de hasta dónde es posible su gestión por parte de los grupos editoriales. Nos referimos a que, ante tales

modificaciones en las condiciones de mediatización y frente a tamaña multiplicación de los canales de distribución de los contenidos, el discurso de marca puede empezar a funcionar de manera muy diferente a la concebida originalmente por los grupos editoriales, *id est*, el ingreso a un nuevo contexto discursivo incide de manera directa sobre su funcionamiento (piénsese, por caso, en las múltiples *inflexiones de sentido* que podrían producirse en esos pasajes).

Todo esto, finalmente, estaría dando lugar a que la circulación discursiva alcance grados de complejidad cada vez más altos y que se configuren, concomitantemente, nuevos órdenes emergentes en los que los actores intervienen –participativamente– de maneras inéditas hasta el momento, caracterizadas asimismo por un creciente grado de impredecibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

American Marketing Association (2005): “Brand extensions: determining when and where to extend your brand into new markets”. Obtenido del site oficial de esa asociación el 7 de marzo de 2007 en:

<http://www.marketingpower.com/webcast231.php>

Kayser, W. (1961): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.

Steimberg, O. (1993): *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Steimberg, O. (1988): “La recepción del género. Una investigación sobre los juicios de calidad acerca de los medios” en: Colección Investigaciones nº 1, Secretaría de publicaciones Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ.

Traversa, Oscar (2009): “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de Dispositivo” en: Figuraciones nº 5, Buenos Aires, ATCA-IUNA.

..... (2009): "Dispositivo y enunciación: en torno a sus modos de articularse", Actas del VI Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Universidad de Concepción, Concepción.

..... (1995): "Carmen, la de las transposiciones" en: *La piel de la obra*. Buenos Aires: Instituto de Artes del espectáculo, UBA.

Verón, E (2004): *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

..... (1993): *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

NOTAS

¹ Portal: cosmo test: ¿sos una chica mala?; Confesiones: contanos tus vivencias más hot y excitantes; Black fever, a la hora de la conquista la lencería negra jamás falla. La revista de julio en tanto promete: Wild sex, porque la pasión más primitiva puede darte un placer superior; 101 ideas para un sexo más ardiente ¡y divertido!; Lencería que enciende tu intimidad con él, mientras que la de mayo anuncia: La nota de sexo que no podemos contarte en tapa o la Guía para mimar tu punto G).

² Retomamos, aunque reformulada, la oposición parataxis/hipotaxis para referir respectivamente la puesta en un mismo nivel o en niveles diferenciados (subordinación, jerarquización, figura-fondo, etc.) de los distintas componentes o unidades discursivos. (Kayser, 1961: 187 y 188)

³ Seguimos en este punto los lineamientos de un análisis enunciativo no exclusivamente anclado en el orden de la palabra, especialmente las formulaciones de Verón 2004, Traversa 2009 y Steimberg 1993 que configuran el marco teórico de este trabajo

⁴ Se siguen aquí las proposiciones de Eliseo Verón quien distingue entre género L (caracterizado por un cierto agenciamiento de la materia del lenguaje, sea escrito u oral; entrevista, reportaje, encuesta, debate, entre otros, remiten a este tipo) y género P que permite clasificar productos mediáticos, entidades discursivas muy directamente ligadas a fenómenos de competencia dentro del universo de los medios y que se caracterizan muy a menudo por ciertas invariables de "contenido", es decir, conjuntos relativamente estables de campos semánticos (Verón, 2004:196 y ss.)

⁵ Por ejemplo, en el 2005, en el site oficial de la American Marketing Association www.marketingpower.com (Brand Extensions: when and where to extend your brand into new markets, November 17) se señalaba que la mayoría de los 30.000 nuevos productos para lanzar ese año al mercado estaba representada por extensiones de marcas existentes

⁶ Se sigue en este punto las consideraciones de Niklas Luhmann en relación al concepto de Interpenetración. Véase: Luhmann, N. (1998) *Sistemas Sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona, Anthropolos.

BARCELONA ON-LINE: UNA PECULIAR INVITACIÓN A LA LECTURA

Susana Temperley

stemperley@hotmail.com

Proyecto de investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas “en papel” y en soporte “digital”

Director: Dr. Oscar Traversa

IUNA

Palabras clave

Dispositivo, portada, virtualidad, operaciones, transposición

Resumen

El siguiente trabajo se propone dar cuenta de los procesos de producción de sentido involucrados en la portada de las revistas de humor argentinas en su formato on line. Resulta de interés la mirada meta que surge de la propuesta comunicacional fundamentalmente paródica de estos discursos ya que ella se detiene y opera sobre los tres ejes analíticos que permiten dar cuenta del *dispositivo* de las revistas virtuales en su particular funcionamiento (estos ejes son: las operaciones semióticas puestas en juego, el colectivo de identificación al que dan relieve, los fenómenos transpositivos involucrados).

De esta manera, la ponencia se enmarca en el objetivo del proyecto Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas en papel y en soporte digital, cuyo objetivo es el de demostrar que las tapas de las on line constituyen dispositivos autónomos del resto de los componentes textuales de esas publicaciones y de las tapas de las revistas producidas en papel.

* * *

1. Introducción

Este trabajo se enmarca en el proyecto *Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas “en papel” y en soporte “digital”*, cuyo objetivo es el de indagar en qué medida las homes de las revistas on-line constituyen dispositivos autónomos del resto de los componentes textuales de esos sitios y también, de las tapas de las revistas producidas en papel¹. Así, las siguientes líneas se circunscriben al caso de la home de Barcelona on-line y su clasificación como *portada virtual*.

En este marco, se expondrán los resultados de un análisis que procede dando cuenta de lo reidero² en la home de Barcelona virtual³ a partir de tres ejes analíticos. Estos ejes son:

- ❖ Las operaciones semióticas
- ❖ Los fenómenos transpositivos involucrados
- ❖ El perfil de destinatario al que da relieve

2. Operaciones

A fin de circunscribir el análisis de la home de Barcelona indagando en las operaciones que ésta pone en juego, resulta pertinente estudiar aquellas concernientes a las relaciones vinculares que configuran la home como dispositivo. Antes de abordar el análisis se hace necesario realizar tres señalamientos:

a-Al tratarse de un objeto de estudio complejo aparece la necesidad de incorporar al aparato conceptual aquí en uso, las nociones de interfaz e interpenetración tal como las define Verón: El desfasaje producción/reconocimiento no es otra cosa que la *interfaz* donde *el sistema de los medios, que opera como entorno de los actores, pone su propia complejidad a disposición de estos últimos, y recíprocamente: el sistema del actor, que opera como entorno del sistema de los medios, pone su complejidad a disposición del sistema de los medios*. Nos encontramos, aquí, con el concepto de *interpenetración* elaborado por Luhmann en *Social Systems*⁴. Desde este

enfoque podemos entender la home de Barcelona como interfaz⁵ que vincula el sistema mediático y el sistema de consumo.

b- Así como las tapas de las revistas en soporte papel presentan diferentes instancias de funcionamiento: exhibición (en el kiosco) – lectura – almacenamiento⁶, en el caso de las homes de las versiones virtuales, detectamos dos de estas instancias, específicamente las de exhibición y lectura⁷. Observamos además que en estas homes la exhibición y la lectura se producen en una relación que podríamos denominar de acople pues ellas aparecen frente al usuario como *puerta de entrada*⁸ y al mismo tiempo como cartografía orientadora de la lectura (esta puede desarrollarse casi de forma inmediata en el momento de apertura de la página). Por lo tanto, consideramos a esta superficie como interfaz que articula operaciones de funcionamiento en la instancia (en singular) exhibición- lectura.

c- Sin embargo, no es el único conjunto de operaciones que exhibe, pues la home de Barcelona presenta un rasgo diferencial, el elemento paródico se presenta como recurso predominante para *susitar risa*. Ahora bien, si tomamos la definición de parodia de Bajtín como una forma de polifonía, podemos indagar en las operaciones polifónicas en el caso de la home de Barcelona virtual y en el modo en que estas se suman al funcionamiento de la interfaz y determinan un incremento del espesor operatorio de reenvíos.

2.1 Casos

A fin de dar cuenta de este espesor de la home de Barcelona online como interfaz, podemos caracterizar al menos tres tipos de complejos operatorios perceptibles (y la consecuente habilitación de ciertos efectos de sentido en reconocimiento).

Primer tendencia: Intertextualidad y auto-referencialidad:

Caso: Se observa un recuadro en el margen superior derecho de la home, a continuación del nombre *Barcelona*, que versa: “Mundial 2010 Faltan – 18 días”.

Aquí se hace evidente una cita al contador característico de Crónica pero además, la mención del “-18 días” habilita el efecto paródico. Por otra parte la ubicación del recuadro mencionado da lugar a una operación del orden del dispositivo. Puesto que este fragmento funciona efectivamente como parte del encabezado de la home (acompaña el nombre y slogan que ocupan el espacio superior), el efecto de sentido que habilita, más allá de la parodia, es el de: “esta home es una verdadera home” de un medio on-line. Se trata aquí de instaurar un ejercicio cognitivo consistente en: reconocer el discurso citado, comprender la burla y en simultáneo otorgar validez de *home* a la superficie textual.

Segunda tendencia: parodización volcada a la instancia de reconocimiento:

Caso: Sección “¿Qué mediático le gustaría ser?” es una encuesta con posibilidad de elegir varias opciones (nombres de diferentes celebridades).

En este caso la operación consiste en posicionar al sitio como publicación de espectáculos/ popular y definir al lectorado como consumidor de este tipo de prensa (como partenaire de lectura). En paralelo, otra operación –esta del orden del dispositivo- habilita el efecto de sentido: *verdadera home de medio on-line*, y además genera una invitación a la participación activa del lector a través de su respuesta. En este nivel, las operaciones se asientan sobre la interfaz exhibición-lectura en su carácter interactivo.

El mismo carácter de pliegue de operaciones (operación polifónica y del orden del dispositivo) se observa en la sección “Mi foto con un famoso” que invita al lector de la home a participar enviando una fotografía sometida a truco digital. Las imágenes muestran al lector junto a iconos de la cultura y el arte (ej., una foto retrato trucada donde se ve a un consumidor de Barcelona online posando junto a los Beatles. El epígrafe versa “La banda que tenía en el secundario con unos amigos”) Aquí, ambos conjuntos operatorios permiten dar cuenta de un efecto del sentido global: “nuestros lectores se unen a nosotros para producir humor”.

Tercera tendencia: puesta en relieve de la asimetría entre producción y reconocimiento.

Caso: segmento que ofrece la posibilidad de recibir los ejemplares atrasados mediante la imagen de la tapa de la revista (en papel) y las leyendas “¿Ejemplares atrasados? Envíos a todo el país y el mundo. Pídalos aquí”

También aquí se superponen las metaoperaciones polifónicas y las correspondientes al dispositivo (específicamente la relación “interactiva” entre sitio y lector) pues por una parte el medio se parodia a sí mismo, atribuyéndose el estatuto de una publicación de llegada internacional pero por otro habilita efectivamente la posibilidad de pedir los ejemplares atrasados de Barcelona en formato papel.

Sin embargo, de todo ello resulta un reconocimiento (posible) también del orden de lo metadiscursivo que consiste en la pregunta: *¿llegará al exterior verdaderamente?*. Se habilita la duda por parte del lector, entre “lo posible” y “la broma”.

Un caso similar que pone de relieve la asimetría entre producción y reconocimiento consiste en la sección de publicidad de Radio Barcelona, que versa: “Descargá todos los contenidos de Radio Barcelona” y luego (con un cambio de tono) “¿Sabía usted que con lo que el Estado nacional gasta mensualmente en producir Radio Barcelona se podría cubrir el presupuesto de gasas que utiliza en un día un hospital público?” y como cierre “Desde el 6 de febrero todos los sábados de 12 a 13 por Radio Nacional AM870. La manera más ridícula de despilfarrar los fondos públicos”. Aquí también, se abre la posibilidad de la duda (¿Será cierto lo que dice la leyenda? ¿Será *corrupta* Barcelona?).

Los dos últimos casos presentados constituyen buenos ejemplos de asimetría⁹ - o en todo caso, de una operación de parodia de la asimetría entre producción y reconocimiento- pues en reconocimiento no necesariamente se leerá el posicionamiento del lector y su rol participativo en la parodia, establecidos en producción. Además, en ambos casos, el pliegue de interfaces habilita los efectos de sentido que podemos denominar *de auto-referencialidad*. Aparece, de este modo, la parodia de Barcelona hacia sí misma como medio de comunicación *deshonesto* pero también se presenta como una publicación que invita a escuchar

de forma efectiva los programas de su radio. Se trata de una verdadera invitación (en el orden del dispositivo).

En síntesis, se pudieron detectar tres tendencias que involucran operaciones polifónicas y operaciones que recaen en el funcionamiento del dispositivo, que denominamos:

- 1- Intertextualidad y auto-referencialidad
- 2- Parodización volcada a la instancia de reconocimiento
- 3- Puesta en relieve y parodización de la asimetría entre producción y reconocimiento

Ahora bien, con respecto a la línea de operaciones del orden del dispositivo (en tanto refieren a la home y su funcionamiento como tal), es posible observar una línea aditiva desde la primera tendencia a la tercera: en la primera la operación recae sobre la presentación de la home como *puerta de entrada*; en la segunda, además de esta presentación de la home como puerta de entrada se produce una invitación al feedback por parte del destinatario; mientras que en la tercera encontramos todo esto más la puesta a prueba del vínculo cómplice del lectorado y Barcelona (a través del juego de distancias entre el sentido habilitado en producción y los posibles reconocimientos).

3. Transposición¹⁰

Otro eje analítico pertinente para dar cuenta de la home de Barcelona como dispositivo es el que corresponde a las operaciones de transposición que habilita. De entrada puede percibirse la asociación estilística del encabezado con el de la tapa de la revista (se replica el nombre y slogan con la utilización de idéntico diseño tipográfico y el color amarillo de fondo – rasgo distintivo de Barcelona). Es decir que en una primer mirada se reconoce la *identidad Barcelona* en esta home.

Sin embargo, al indagar en la propuesta comunicacional se observa que Barcelona online no se configura a partir de los mismos géneros L¹¹ de la revista,

y tal aspecto se manifiesta de entrada, en las diferencias entre la tapa papel y la home. En la primera se anuncian y prometen noticias y artículos, dispuestos para su lectura mientras que en la tapa digital se presentan encuestas, adivinanzas, claims, etc. (se trata de pequeños segmentos caracterizados por texto escaso) que invitan al feedback inmediato con sólo clicar en la misma página de inicio. De este modo, la organización interactiva de superficie toma primacía dejando en segundo plano las remisiones a un interior (al contenido propiamente de lectura). Esto se observa incluso en la ubicación relegada de links de notas o críticas, pues tales secciones se encuentran al final de la home (es decir que el usuario no las percibe sin hacer scroll hacia abajo).

Desde este punto de vista, esta *puerta de entrada* no es tal pues no tiene como función primaria la de guiar hacia un interior sino que se parece más a un tablero de entretenimiento interactivo. Se trata entonces de un dispositivo diferente, con una función vincular específica.

Ahora bien, esta diferenciación: ¿qué aspectos permite observar acerca de la naturaleza de los vínculos que propone la home de Barcelona en comparación con los de la tapa de la revista?

En este punto es posible apreciar un movimiento de reflexividad que involucra el orden del dispositivo, que es común entre ambas (y que contribuye a la identidad Barcelona de la home): una parodia su propia condición de home así como la otra parodia su función de puerta de entrada a la revista¹². Tal aspecto se observa por ejemplo, en el modo en que recrea la sección de reenvío a links externos, propio de las homes de medios cuya función es la de sugerir la visita a estos sitios. En el caso de Barcelona on-line, esto se hace presente en la sección “Amigos de Barcelona” (links que incluyen desde Google al sitio del Gobierno de las Islas Malvinas, al de la CIA, Sociedad Rural Argentina, al “Álbum Blanco, diario de un hincha de All Boys” y el sitio del “Conjunto Falopa” (al apreciar la índole de las instituciones que aparecen – sin otro orden lógico más que la disposición taxonómica - detrás de estas direcciones se patentiza el modo en que ironiza el propio posicionamiento).

Sin embargo, el rasgo distintivo de la *home* con respecto a la *tapa* se hace presente pues aquí no encontramos una propuesta de lectura de un texto (función de tapa como invitación a la lectura de un contenido) sino la de una superficie que se ofrece para ser intervenida. Se evidencia así la heterogénea naturaleza del vínculo medio-receptor.

Esta diferencia puede ser caracterizada a partir de reflexiones formuladas por Betettini (1998):

”...la textualidad producida por la tecnología informática no puede ser considerada como un sistema cerrado de signos sino como una acción *in fieri*. La interacción hombre-máquina se coloca en una posición intermedia entre la conversación textual de naturaleza simbólica (inmanente en cada texto y situada en la relación entre dos sujetos simbólicos – el enunciador y el enunciatario), y un intercambio comunicativo concreto”.

Desde este punto de vista, la propuesta comunicacional de la *home* de Barcelona configura el lugar del destinatario como productor de humor (proponiendo una gramática de reconocimiento que incluya en su respuesta (feedback) la generación de parodia.

4. Perfil del destinatario

En primer lugar hemos de considerar que más allá de parodiar los acontecimientos que conforman la *actualidad* construida por los medios de comunicación, y de presentarse estilísticamente como extensión de la revista en papel, la *home* de Barcelona on-line, se presenta como una superficie (una especie de tablero) de entretenimiento interactivo. Ahora el objetivo consiste en definir como es el perfil de aquel actor que intervendrá con su (posible) feedback al proceso de comunicación. Así, surge la necesidad de repensar la pertinencia en el uso del concepto de “lector” pues en los casos en que este es invitado a la interacción inmediata con la superficie textual (ingresando a los links y botones sugeridos, eligiendo entre las opciones que ofrecen las encuestas e incluso subiendo una foto trucada por él mismo), el término parece ser insuficiente. Para

definir a este “interlocutor” aparece como posibilidad (provisoria) el concepto de *usuario*.

Ahora bien, el foco de interés aquí reside en las exigencias técnicas y los procesos cognitivos relacionados con su lugar de interlocutor activo. Desde este enfoque, el sujeto no es un simple *reconocedor* de parodia (títulos de noticias y artículos) sino que también interviene como generador de risa e incluso puede considerarse como núcleo del proceso de producción de sentido cuando:

- a- El sujeto y su respuesta interactiva pueden aparecer como el foco de la parodia (caso de “¿qué mediático le gustaría ser?”: el humor depende aquí de operaciones cognitivas que involucran la lectura de la lista de opciones y luego, se habilita un posible reconocimiento del tipo “¿por qué creen que querría ser alguno de estos personajes?”).
- b- El sujeto mismo genera la operación de parodia (caso de “Mi foto con un famoso” donde la foto y el epígrafe son aportes efectivos que el usuario realiza a la home).

Así, podemos postular que la construcción de un destinatario por parte de la home de Barcelona pasa en gran medida por esta ubicación del lector-usuario como formando parte de la interfaz y sobre ello, la habilitación de relectura y el chiste¹³. En otras palabras, más allá de la exigencia de ciertos saberes sobre la *actualidad* o incluso de reconocer a la home como un producto con identidad Barcelona (por asociación estilística con la revista), al construir el perfil de lector-usuario aparece la exigencia de ciertas competencias paralingüísticas relativas al funcionamiento de la home como dispositivo y a continuación, el conocimiento de un código que permita alcanzar la comprensión de la broma sobre este complejo operatorio y sobre sí mismo como parte de él.

En síntesis, es posible delinear las características que, en el nivel del dispositivo, configuran a este sujeto. Éstas son:

- El hecho de no ser ya un lector a secas sino que ahora se trata de un lector-usuario.

- Que participa de forma activa de un conjunto de procesos de interpenetración entre sistemas
- El mismo sabe que forma parte nuclear de una interfaz y eso le permite participar en la parodia de la misma.

5. Observaciones finales

Al realizar una última reflexión sobre el caso analizado se concluye una particularidad de esta home, la de detentar un rasgo de género, situándose en el orden del dispositivo. Pues a partir de las operaciones meta que se manifiestan en diferentes niveles de complejidad, este se pone de relieve permanentemente como parte de lo reidero (la risa se suscita en una referencia al dispositivo de otras homes de revistas on-line; al propio lugar de dispositivo y/o al lugar del reconocimiento -el lector que se reconoce participando en una interfaz). Se patentiza así, el privilegio de las homes *de humor* de tematizar en cada una de sus operaciones no sólo el funcionamiento de otras homes como dispositivos sino también su propio funcionamiento como tal.

BIBLIOGRAFÍA

- Bettetini, J.** (1998), *Le nuove tecnologie della comunicazione, Strumenti Bompiani*, Fausto Colombo (Trad : Carla Ornani). Buenos Aires : Material de circulación interna Proyecto *Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas “en papel” y en soporte “digital”*.
- Boutaud, J y Verón, E.** (2007) “Del sujeto a los actores. La semiótica abierta a las interfaces” *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris : Lavoisier, Hermès Science.
- Cingolani, G.** (2009) “Tapas de semanarios: operaciones enunciativas en sus tres emplazamientos” en *Figuraciones N°5* Buenos Aires: Crítica de Artes, IUNA.
- Steimberg, O.** (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Traversa, O. (2009) “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de Dispositivo” en: *Figuraciones N°5*, Buenos Aires: Crítica de Arte, IUNA

Verón, E. (1998 [2004]) “Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación” en: *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

_ “Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica” en: *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa

_ (1993) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa

NOTAS

¹ Para Traversa, las tapas constituyen un vínculo singular entre el *medio* en su conjunto y los actores sociales, que pueden o no acceder al *todo* textual que acompaña a ese componente. Así, “...la noción de dispositivo, que para el caso de las tapas sería susceptible de ser pensada como un *operador de separación* de los componentes del tejido semiótico (...) comportan siempre un doble reenvío: hacia el exterior del medio y hacia su interior; papel que cumplen con propósitos no homogéneos diferentes artefactos: ¿filtros?, ¿interfases?, ¿membranas? No es prudente clausurar esta discusión” (O. Traversa, 2009).

² “El término es acuñado para indicar un fenómeno genérico: existen cosas y sucesos del mundo – entre ellos tapas de revistas- que suscitan risa”. En el caso de lo reidero y los medios de comunicación Traversa señala una observación de Steimberg (2001): “... los *lugares* estipulados por Freud, para las relaciones cara a cara del chiste, lo cómico o el humor son ocupados, seguramente de modos diferentes, según el sitio y características del medio de que se trate” (Traversa, 2009).

³ El corpus seleccionado para el análisis corresponde a las ediciones de mayo a setiembre de 2010.

⁴ La interpenetración no es una relación general entre sistema y entorno, sino una relación intersistema entre sistemas que son entorno uno para el otro. (...) Hablamos de ‘penetración’ si un sistema *produce* su propia *complejidad* (y con ella la indeterminación, la contingencia y la presión selectiva) *como disponible para la construcción de otro sistema*. Precisamente, en este sentido, los sistemas sociales presuponen la “vida”. Ahora, la interpenetración existe cuando esto se produce de manera recíproca, es decir cuando los dos sistemas se vuelven disponibles el uno para el otro, introduciendo su propia complejidad ya constituida en el otro” (Luhmann, 1995, p. 213), en En Boudaud, J. y Verón, E., 2007.

⁵ Entendida como la instancia donde se encuentran dos sistemas para interrelacionarse.

⁶ Cingolani (2009)

⁷ Cuando se ingresa al sitio por la home, se habilitan dos vínculos diferenciados: 1- el de contacto entre medio y destinatario; 2- el de guía de la lectura (trazado de un recorrido). Con respecto a la función de almacenamiento consideramos que el archivo y la colección de revistas en papel presentan estatutos no asimilables al caso de las homes, dada la naturaleza digital de estas últimas, por lo tanto esta tercera instancia queda aquí relativizada.

⁸ Teniendo en cuenta que, el ingreso a una publicación virtual puede realizarse por otras vías, por ej., a través de un buscador, y no sólo por la home (es decir que ésta no es única puerta de entrada al sitio).

⁹ Verón (1988).

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

¹⁰ El concepto *transposición* remite al pasaje de un discurso de un medio, soporte o lenguaje a otro (la novela al cine por ejemplo). Ver Oscar Steimberg (1998)

¹¹ Verón (2004).

¹² La tapa en papel parodia una tapa “sensacionalista”.

13 La herramienta digital permite no sólo otros tipos de participación sino una verdadera inversión de roles: el que estaba del otro lado de la frontera (tapa/home) puede pasar adentro. Antes Lector = afuera / personajes = adentro. Ahora se crea un canal de entrada y salida fluido (idea de flujos). Esto implica toda una serie de cambios de estatuto de distinta índole... (por ej. ahora él mismo es condición de producción de lo risible=). La simetría se lleva al más alto grado.

DIVULGACIÓN CIENTÍFICA - ESCRITURA PROFESIONAL

Lic. Milton Terenzio

undiaquizas@hotmail.com

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCsS – UNaM

Palabras clave

Escritura - Divulgación Científica – Discurso – Ciencia – Revista especializada
– Periodismo.

Resumen

Para la Academia, la divulgación es un factor trascendental por numerosos aspectos. Pero sin duda uno de los más significativos subyace en el concepto de escritura profesional. Es decir, la divulgación científica como escritura profesional, peculiar en cuanto confluye de tres matrices importantes: la periodística, la científica y la pedagógica.

Esa singularidad marcó el origen de esta investigación orientada al estudio de los perfiles y representaciones sobre la ciencia y la tecnología que discursivamente son comunicados por medio de una revista argentina, Ciencia Hoy. El trabajo involucró considerar situadamente la relación entre saber y poder.

La selección de la revista mencionada fue estratégica ya que la producen científicos. Este aspecto permitió identificar con claridad la amalgama de matrices referidas. No obstante, si bien la investigación se concretó a través de una tesina de grado, nuevas líneas siguen siendo trabajadas a partir de otros medio de divulgación. La temática se vuelve siempre más enriquecida, dado que la tensión provocada entre lo especializado y lo vulgar, característico del discurso

periodístico de divulgación, encuentra su gran “intermediario” en el aspecto pedagógico. Y allí está la relevancia de la continuidad de este estudio.

* * *

Mi acercamiento a la divulgación científica comienza en el umbral de egreso de la Lic. en Comunicación Social, con el desarrollo de la tesina. Pienso que para la Academia, la divulgación es trascendental por varios aspectos, pero uno de los más significativos subyace en el concepto de escritura profesional. Es decir, la divulgación científica como escritura profesional que confluye de tres matrices importantes: la periodística, la científica y la pedagógica.

Al parecer la tensión provocada entre lo especializado y lo vulgar encuentra su gran solución en el esfuerzo pedagógico. Se trata de un discurso diseñado para funcionar en una esfera social que trasvasa el contexto científico. Su peculiar construcción lo constituye, quizás, en uno de los discursos profesionales más sofisticados. Esta observación es la que dio inicio a mi exploración sobre la divulgación científica, aunque por cuestiones metodológicas después no abordé el análisis de discursos de divulgación. Pese a ello, fue probablemente el dispositivo que enlazó mi trabajo con el proyecto de investigación “Géneros Académicos y Escritura Profesional”. A través de ese vínculo presento las principales conclusiones obtenidas.

Mi tesina -que lleva por título “Divulgación científica y científicos divulgadores. Análisis crítico de la divulgación de Ciencia Hoy”- consistió en analizar las ediciones comprendidas en el período febrero de 2007 - enero de 2008, de la revista bimestral Ciencia Hoy. Lo que me interesó fue indagar las representaciones de la ciencia y de la articulación entre saber y poder que la revista propaga a través de sus discursos editoriales. Pero el objetivo no fue encarar esas representaciones valorándolas negativamente, sino pensándolas como construcciones ideológicas sobre el concepto de ciencia.

La selección de la revista como objeto de estudio fue estratégica por cuatro aspectos: porque es producida por científicos y para un público “general”, porque es argentina, porque gran parte de sus artículos son escritos por científicos voluntarios, y porque pretende divulgar todos los tipos de ciencias practicadas en el país. La suma de estos atributos y el hecho de que la revista sea producida por una Asociación Civil de científicos (vale resaltarlo), llevaron la investigación a una posición analítica integral, debido a la fuerte intersección que presenta la revista entre el campo científico y el de la divulgación.

Que un grupo de científicos se dedicara a divulgar las ciencias, algo que en Argentina no era común a mediados de los 80, cuando nace la revista, proponía hipótesis muy interesantes. Por ejemplo, la de controversias políticas dentro de la comunidad científica, la de un probable conflicto entre científicos y medios masivos, y la de una necesidad del campo científico cuya satisfacción parecía depender de factores externos. Para resolver estos supuestos fueron clave las teorías de las “prácticas sociales” de Pierre Bourdieu, especialmente su referencia a la autonomía relativa del campo científico, y las nociones ensayísticas de Philippe Roqueplo sobre la divulgación científica como vitrina de la ciencia.

Al leer los editoriales de Ciencia Hoy se percibe con facilidad que son enunciados portadores de una fuerte carga institucional y política. Los editoriales de Ciencia Hoy son escritos con claros intereses científicos, pero que trascienden el entorno de la ciencia y entablan diálogos, en términos de Bajtin (1985: 260), o si se quiere discusiones con el Estado, con organismos sociales, con instituciones religiosas, con los medios, etcétera.

Ese diálogo pone a trasluz la condición de autonomía relativa del campo científico. De hecho la revista misma es ya una manera de canalizar esa relatividad. En *Los usos sociales de la ciencia*, Bourdieu dice que todo campo social dispone de una autonomía parcial, porque nunca logra escapar del todo a las coacciones externas, pese a estar provisto de sus propias leyes. Pero esas coacciones externas –agrega Bourdieu– “al no ejercerse sino por intermedio del campo, son mediatizadas por la lógica de éste” (Bourdieu: 2003: 74-75).

Noten entonces lo que expresa el siguiente fragmento de Ciencia Hoy, pronunciado en ocasiones de los 100 números editados (agosto de 2007): “creemos haber probado con un ejemplo de acción concreta (...) que es posible publicar una revista cuyo criterio de selección de artículos (...) sea la calidad intrínseca de la labor intelectual, según el procedimiento aceptado del juicio de los pares y el patrón igualmente aceptado de los estándares internacionales definidos por cada disciplina” (Ciencia Hoy, N° 100, p. 6).

En la cita se afirma que el accionar de Ciencia Hoy está en armonía con “la labor intelectual”, “el juicio de los pares” y “los estándares internacionales” de cada disciplina. Como parece, estos procedimientos científicos son ejecutados fuera de su ámbito. ¿Por qué? porque los intereses en juego no se ajustan precisamente a la autonomía del campo científico, si no que responden a coerciones externas. En este sentido, la divulgación de Ciencia Hoy cumple una misión mediadora entre la ciencia y el resto de la sociedad, pero desde adentro del campo científico.

¿Cuál es esa misión? En palabras de los editores, el objetivo es “cambiar la imagen de los científicos y tecnólogos en los medios y la sociedad en general” (Ciencia Hoy, N° 100, p.8). Esto sugiere que las coacciones están vinculadas con cierto imaginario generalizado sobre la ciencia argentina y sus hacedores, que repercuten sobre la óptima labor científica. En varios editoriales se repite el malestar respecto a la visión negativa que tiene la sociedad argentina sobre la ciencia, respecto al desinterés del periodismo y de los políticos sobre la opinión científica, respecto al poco compromiso de la comunidad científica hacia la sociedad, respecto a las políticas que perjudican la actividad, y respecto de los escasos materiales educativos sobre conocimientos científicos de origen argentino.

Frente a este panorama adverso o –si se quiere- denigrante, la revista busca proporcionar una “solución innovadora y positiva” a esa marginación que viven los científicos argentinos (Ciencia Hoy, N° 100, p.8). Asimismo aspira a garantizar la socialización correcta de la ciencia y a posicionarse como

instrumento de alfabetización científica para educar a las nuevas generaciones. En ese esfuerzo por lograrlo, Ciencia Hoy realiza una doble exhibición. Por un lado exhibe valores ortodoxos en torno a la función social de la ciencia como conocimiento útil, como saber superior y en torno de la autoridad científica; y por otro lado promociona el rol del científico como divulgador.

Estoy usando el término exhibir en el marco de lo que Roqueplo entiende como “efecto de vitrina”. En su obra *El reparto del saber* considera que “la divulgación nos muestra la ciencia, nos hace ver a sus actores y sus productos; pero al mismo tiempo nos convence de que no seremos jamás lo bastante ricos como para apropiarnos de esos productos y sitúa a los propios científicos detrás de la vitrina, en un lugar inaccesible” (1983:127).

En resumen, lo que está en juego para los de Ciencia Hoy es el imaginario de cientificidad, que no es reconocido socialmente, pero que debe ser inculcado. Para ello se sirven de las estrategias de comunicación masiva, sólo que las gobiernan, las supeditan a la lógica del campo científico. Así la actividad de divulgar es propuesta como proyecto de gestión científica, que contribuiría a mejorar la imagen que la sociedad argentina tiene sobre la ciencia nacional. Porque optimizar la imagen es el factor que determinaría una mayor credibilidad y el apoyo de la sociedad para mejorar las condiciones de la actividad científica en el país.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijail, 1985: *La estética de la creación verbal*. México, Ed. Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre, 2003: *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires, ed. Nueva Visión.

Roqueplo, Philippe, 1983: *El reparto del saber. Ciencia, cultura, divulgación* (trad. R. Núñez). Buenos Aires, Ed. Gedisa.

CIENCIA HOY, vol. 17, N° 100, agosto/septiembre 2007.

LA LENGUA PORTUGUESA EN LAS PRODUCCIONES DE TESIS DE LA CARRERA DE LETRAS

Prof. Simone Maria Triches

simonetriches@gmail.com

Proyecto de investigación: Géneros Académicos y Escritura Profesional

Directora: Prof. Silvia Carvallo

FHyCS – UNaM

Palabras clave

Géneros académicos – Escritura profesional – Bibliografía en Lengua portuguesa
– Programas de cátedra – Tesinas – Discurso referido – Heterogeneidad –
Alfabetización académica especializada.

Resumen

La presente ponencia trata sobre un estudio realizado en el marco del Proyecto “Géneros Académicos y Escritura profesional II”, relacionado con *la alfabetización académica especializada*. Dicho estudio se realizó en dos etapas. En la primera se investigó sobre el uso de materiales en Lengua Portuguesa en los programas de las cátedras de la Licenciatura y el Profesorado en Letras de la UNaM. En la segunda etapa el corpus estuvo compuesto por un instrumento del umbral de egreso, las tesinas de grado, con el objetivo de comprender si las temáticas o áreas de investigación elegidas tenían alguna relación con procesos de interculturalidad propios de Misiones y la influencia de dicha lengua, a partir de su uso durante el cursado de la carrera.

* * *

Los caminos recorridos como integrante del proyecto GAEP II me abrieron espacios de indagación que culminaron en el presente trabajo. Su materialización tiene un doble propósito: transferencia, desde algunas de las propuestas teóricas de dicho proyecto y, además cierre de un ciclo, el de la Especialización en Docencia Universitaria, cursada en el ámbito de la Universidad Nacional de Misiones. Doble también es mi condición: alumna de Letras y profesora de Portugués, desde donde me ubico para visualizar la interrelación existente entre los géneros académicos y la escritura profesional, a través del Análisis Crítico del Discurso Académico, específicamente en la carrera de Letras. Desde la propuesta de Bajtín sobre géneros y su relación con las esferas de la vida humana, en el umbral de egreso de la Licenciatura en Letras se encuentran las tesinas o monografías de grado. Dichos instrumentos se construyen a través de la escritura tipo del mundo académico y además, son las instancias convencionales hacia un deseado pasaje y cambio de roles: de estudiantes a profesionales del mencionado campo. Rescato uno de los objetivos del proyecto GAEP, que fue proponer estrategias para ampliar las competencias en la escritura profesional, denominada desde allí como *alfabetización académica especializada*, o sea, la formadora de las competencias discursivas del estudiante universitario. Estas competencias discursivas presentan diferentes rasgos en las tesinas y las constituyen como un todo coherente, con una estructura predeterminada, en que el futuro profesional elige el eje temático en que va a sustentar su investigación y argumentar dentro del marco de regulación académico.

De acuerdo con Eni Puccinelli Orlandi, la producción discursiva, la escritura teñida por lugares de no transparencias, se constituye a través de la relación con otros discursos. Quien escribe va armando estas relaciones, para producir sentidos y generar efectos. Así, despliega el tejer discursivo sobre el objeto de su interés y se transforma en un sujeto que toma una determinada posición enunciativa. El desplegarse utilizando la palabra ajena tiene diferentes matices, e implica formas distintas de apropiación. Todas las voces que circulan en las tesinas, resultados de diálogos con diferentes autores, lo metadiscursivo,

esas heterogeneidades enunciativas, como dice Authier Revuz, son formas de Representaciones del Discurso Ajeno, que es otra manera de denominar al Discurso Referido. Dichas representaciones se ven en las paráfrasis y en los diversos estilos de citas. En cuanto a lo metadiscursivo, se puede distinguir entre *reflexividad sobre el decir* y *reflexividad autonómica*. Esta última requiere del enunciador conciencia y explicitación de las heterogeneidades presentes en sus escritos, además de sus autorreflexiones.

La primera etapa de la investigación fue la indagación sobre la existencia y el lugar que ocupa el material bibliográfico en lengua portuguesa desde lo curricular, o sea, en los programas del Profesorado y Licenciatura en Letras. Cabe mencionar, como antecedente, el proyecto “Las representaciones sociales de los alumnos en relación con la incidencia de la enseñanza de idiomas extranjeros en la formación de grado universitario en el ámbito de la FHyCs de la UNaM”, del departamento de idiomas de esta institución. El proyecto indaga sobre el imaginario de los estudiantes relacionado con el aprendizaje de los idiomas extranjeros, como portugués, inglés y francés, su importancia y aplicación en el cursado de las carreras de grado de Humanidades y Ciencias Sociales.

El encuadre teórico utilizado en el Proyecto GAEP II me permitió realizar la segunda etapa planteada, que fue analizar el uso de material bibliográfico en lengua portuguesa en las tesinas de grado, para comprender si las temáticas o áreas de investigación elegidas tenían alguna relación con procesos de interculturalidad propios de Misiones y la influencia de dicha lengua, a partir de su uso durante el cursado de la carrera. Una de las hipótesis de trabajo fue que la inclusión de referencias bibliográficas en una segunda lengua influye en la formación de los estudiantes, ya que cada materia es una instancia para adquirir conocimientos disciplinares específicos, pero también proporcionan herramientas que conforman rasgos de su escritura profesional y muestran nuevos caminos a seguir. En este sentido, el Plan de la carrera de Letras, vigente desde el 2002, menciona la realidad del contexto sociocultural de la UNaM, un espacio de fronteras en donde confluyen diferentes complejidades. El corpus inicial de la

investigación se vincula con dispositivos pedagógicos, en el caso, los programas de las disciplinas. Seleccioné, en una primera instancia, los que contenían bibliografía en lengua portuguesa. A la vez, realicé una encuesta exploratoria con los docentes, buscando detectar también desde que dimensión se la utilizaba y si había intenciones de agregar o ampliar el espectro bibliográfico en el idioma. En las materias del campo de la literatura se la utiliza a través de la lectura de novelas, romanceros y la lírica galaico-portuguesa. El material crítico de autores brasileños referido a dichas obras es preferentemente traducido. En las materias teóricas se utiliza material en portugués relacionado con el análisis del discurso de la escuela de Campinas, en San Pablo, lo que marca una afiliación a dicha corriente teórica. En algunas materias de cursada común con el profesorado en Portugués, ya utilizan material en el idioma y hay una intencionalidad explícita de ampliar el uso, más allá de la bibliografía propuesta. En cuanto a las encuestas, los docentes que no utilizan dicho material explicaron sus razones, diciendo que el uso no corresponde a los contenidos de su materia, que hay alumnos que no conocen el idioma, lo que dificultaría el aprendizaje, o bien, dictan sus clases en el primer año de la carrera, que es una instancia problemática de por sí, por ser el ingreso a la cultura universitaria.

En la etapa inicial de la investigación la pregunta era si estas decisiones docentes influirían en el alumno que daba el paso final hacia su profesionalización, a través del instrumento del umbral de egreso: las tesinas de grado. Para contestar dicha indagación recurrí al corpus de tesinas de Letras del Proyecto GAEP II, formado por 10 trabajos. Utilizando el criterio de explorar la bibliografía para detectar materiales en lengua portuguesa, me deparé con dos tesinas, que tienen un punto en común: una ciudad, Eldorado, compleja en cuanto a su formación, en donde se interrelacionan diferentes idiomas, incluyendo el portugués. Cabe mencionar que ambas tesinas pertenecen a la etapa de consolidación de la carrera de Letras (2002-2006). Me remito a la primera tesina seleccionada, de base sociolingüística y al título, que nos invita a ingresar a sus páginas, y que es: *“Diversidad Lingüística en una Comunidad Altoaranaense.*

Estudio de los tópicos interferencia, convergencia, desvío normativo e interacción en un caso de lenguas en contacto”. Cómo decíamos desde el proyecto mencionado, está clara la materialización de la polifonía: voces del cotidiano, frutos de mezclas idiomáticas e idiosincráticas. El subtítulo muestra el matiz autonómico del discurso, especificando los subtemas a tratar, relacionados directamente con los contactos lingüísticos y la diversidad de la ciudad estudiada, en donde convergen el español, el alemán, el guaraní y el portugués. Mezclando la palabra propia con heterogeneidades mostradas, la autora de esta tesina hace un recorrido por dicho universo lingüístico, predominantemente utilizando la tercera persona. En cuanto a la lengua portuguesa, relata la historia de su nacimiento en Portugal, describe la evolución del galaico-portugués a partir del latín y detalla la diferenciación que se produjo entre el portugués y el español, destacando las particularidades de aquél. Recurre a bibliografía en portugués, y la utiliza en paráfrasis, mencionando la fuente a pie de página. Alude a la presencia del idioma en Eldorado, diciendo que se produce principalmente a través de los intercambios comerciales, culturales y sociales con Brasil. En el texto, si bien no hay citas directas de autores brasileños, hay glosarios de palabras y ejemplificaciones de su uso cotidiano, de las mixturas que particularizan el hablar y el convivir en el mencionado lugar. En esta instancia la autora se despliega, deja de transitar solamente por lo canónico tradicional y personaliza su decir.

La segunda tesina estudiada, tiene por título: *Hibridaciones de una revista. Eldorado, entre la literatura y el agro misionero*, y nuevamente nos lleva hacia la diversidad, de la ciudad mencionada (y la revista que lleva el mismo nombre), originadas en la temática elegida para investigar. Cómo veíamos, es lo autonómico que define la relación título-subtítulo. Por su parte, Eldorado marca la heterogeneidad enunciativa: nombre de ciudad y nombre del objeto investigado. El ingreso a Eldorado ahora se da desde sus mezclas lingüísticas, pero también desde la memoria social y de dos universos: el literario y el agrícola. Los diferentes paisajes marcados en el índice: paisajes intelectuales, modernos e híbridos, se extienden también al conflicto, reflexivamente analizado en uno de

los artículos de la revista sobre las fronteras, en el que la presencia de una cultura otra, como la autora menciona, es vista como una invasión negativa. La heterogeneidad enunciativa presente en toda la tesina y materializada en citaciones en forma directa, indirecta e indirecta libre y en citas de facsímil de la revista Eldorado, se presenta teñida de metadiscursividad, de glosas y bucles autonímicos. En la primera parte, no hay citas directas de bibliografía en portugués, pero aparece la palabra ajena, marcada con un “confróntese” y el nombre de la autora brasileña entre paréntesis. En una mixtura entre el uso de la tercera persona y modalizaciones personalizadas, hace presencia una cita directa de la misma autora brasileña (Eni Pucinelli Orlandi), traducida, con una aclaración a pie de página que dice: “versión libre”. Así, va armando la trama discursiva y generando sentidos, desde la complejidad cultural y social del contexto de su objeto de investigación.

Este breve discurrir sobre las heterogeneidades y mezclas no lleva a una conclusión cerrada, pero hace pensar en la *alfabetización académica especializada* desde el uso de otros idiomas y otros sentidos. Abre ventanas que incitan a seguir el diálogo y la indagación en otros espacios enunciativos académicos.

BIBLIOGRAFÍA

Authier Revuz, Jacqueline (2003). *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*. Sociedad de Profesores de Español del Uruguay, Montevideo.

----- (1998). *Palavras Incertas*. São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp.

----- (1984). “Heterogeneidad (des) enunciativas” en Rev. *Langages* N° 73.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

Bajtín, Mijail (1992). “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la Creación Verbal*. Bs. As.: Siglo XXI.

Puccinelli Orlandi, Eni (1996). *Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

“IMÁGENES DE LO REAL”: LOS DISCURSOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES COMO SOPORTES DE REPRESENTACIONES SOCIALES

Ximena Triquell

Título de la exposición: Los discursos audiovisuales en la producción, circulación y reproducción de representaciones sociales

Directora: Ximena Triquell

Resumen

La investigación presentada parte del interrogante acerca de las condiciones bajo las cuales ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas. Dentro de este planteo general nos interesa en particular las representaciones puestas en circulación por diversos discursos audiovisuales y más específicamente ciertos mecanismos particulares que hacen a las posibilidades semióticas de las imágenes en movimiento para imponer sentidos. En este marco, la presentación individual desarrolla los fundamentos teóricos del proyecto.

* * *

1. El problema de la representación

Quisiera comenzar esta presentación haciendo algunas referencias al título de la mesa, título que refiere además a una de las líneas que trabajamos en el equipo que coordino: “Los discursos audiovisuales en la producción, circulación y reproducción de representaciones sociales”.

Esta formulación enuncia la principal hipótesis del proyecto y ésta es que los discursos audiovisuales cumplen un rol o una función particular en la producción,

circulación y reproducción de representaciones sociales. En este sentido, la principal preocupación es el modo en que ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas pero específicamente a través de discursos audiovisuales.

Evidentemente, la relación entre los signos –entre ellos las imágenes– y la realidad a la que remiten no es un problema nuevo ni surge exclusivamente en el ámbito de la semiótica, pero es con ésta que llega a formalizarse y adquiere un carácter central en la problemática de conjunto que define a la disciplina, esto es: la construcción de lo real en el interior de la semiosis.

Con esto entendemos que los discursos no son fenómenos secundarios que vienen a agregarse sobre una realidad primera, sino que por el contrario son la matriz misma en la que estos procesos se constituyen. La ruptura fundamental que la disciplina –en este caso a partir de la teorización de Eliseo Verón– establece con este planteo, consiste en pensar la producción de sentido no como algo en otro nivel (una superestructura), sino como una red que configura y da cuerpo a lo social.

En este marco, las condiciones de producción de los discursos dan cuenta de operaciones de asignación de sentido a materias significantes (sean del tipo que sean). Dado que la red de los discursos es infinita, la producción de nuevos discursos se realiza a partir del reconocimiento de otros anteriores, es decir, de representaciones generadas por dichos discursos. En otras palabras, son las representaciones generadas por los discursos, las que a su vez permitirán la continuación de la cadena semiótica al movilizar nuevas operaciones de inversión de sentido.

La tríada “operaciones-discurso-representaciones” puede ser así referida al modelo ternario de signo propuesto por Peirce “interpretante-signo-objeto”. En ésta última el interpretante, en tanto terceridad, es capaz de generar nuevos interpretantes y es por ello que Verón lo relaciona con las operaciones de inversión de sentido en materia significativa que tiene por resultado la generación de nuevos discursos. De igual modo, en el polo del reconocimiento, Verón ubica

las “representaciones”, las que se corresponderían con el lugar asignado por Peirce al objeto inmediato.

Este último aspecto es fundamental en lo que refiere a nuestro problema ya que lo que nos interesa analizar es precisamente esta relación entre los signos y los objetos entendiendo que ambos se constituyen, para los seres humanos, en la red de la semiosis. Rechazamos así la idea de una realidad primera (extradiscursiva) sobre la que después, en un segundo momento, intervendría el lenguaje (fotográfico o cinematográfico) representándola de determinada manera, y optamos por considerar que toda producción de sentido tiene como resultado la puesta en circulación de determinadas “representaciones”, en sus condiciones de reconocimiento. Estas “representaciones”, lejos de “reflejar la realidad” la construyen: delimitan identidades, establecen formas de relación con el otro, imponen lecturas de la historia, señalan el límite de lo posible y de lo pensable.

2. El lugar de las imágenes

En el marco del problema general planteado arriba, consideramos que las imágenes, por su propio carácter –predominantemente icónico e indicial– proponen –en reconocimiento– una relación menos mediatizada que lo lingüístico con un supuesto referente “real” y por lo tanto poseen –esta es nuestra hipótesis– una mayor eficacia en la lucha por la imposición de sentidos. Así, si los discursos en general “construyen la realidad”, las representaciones visuales asumen dentro de éstos una eficacia particular en tanto se nos imponen con la fuerza de la evidencia, de lo que está allí (la copia exacta y/o la huella de lo real).

Somos conscientes de que este planteo corre el riesgo de devolvernos a una instancia pre-semiótica –o mejor, previa a la teorización semiótica– en la que las imágenes “reflejarían” de manera directa la realidad escapando por ello a su carácter de signos. Nada más lejos de nuestra intención. De lo que se trata es de reconocer a las imágenes el carácter de signos a la vez de preguntarse sobre el carácter específico de estos signos en el marco general de la semiosis.

Es conocido el recorrido que Philippe Dubois propone sobre la segunda tricotomía peirceana para analizar las posiciones que históricamente se han establecido entre la fotografía y lo “real”: la imagen ícono (esto es la imagen como “espejo”, mero reflejo del mundo); la imagen símbolo (la imagen inevitablemente sujeta a convenciones); la imagen índice (la imagen como huella de una realidad de la que depende). Si bien Dubois, se concentra sobre la imagen fotográfica, su teorización puede ser extendida a las imágenes en general (Cfr. Dalmaso 1994).

Es importante subrayar que estas posibilidades no se articulan en una sucesión, a modo de evolución del dispositivo o de su reflexión sobre éste, sino más bien del acento en una u otra lectura, siendo que las tres están presentes en la imagen en cuanto signo. Recordemos al respecto que para Peirce, la Terceridad (el símbolo, en este caso) abarca a la Segundidad (el índice) y a la Primeridad (el ícono), tal como Peirce expone en el siguiente ejemplo:

Del mismo modo que una fotografía es un índice con un ícono incorporado al mismo, es decir, suscitado en la mente por su fuerza, así un símbolo puede tener un ícono o un índice incorporado al mismo, es decir, la ley activa que es puede requerir que su interpretación implique la evocación de una imagen, o una fotografía compuesta de muchas imágenes de experiencias pasadas, como lo hacen los sustantivos comunes y los verbos ordinarios; o puede requerir que su interpretación se refiera a las reales circunstancias que rodean la ocasión de su materialización, como las palabras *ése, éste, yo, tú, cual, aquí, ahora, allá*, etc. (Peirce, 1987: 360).

Como consecuencia de esto, ícono, índice y símbolo, lejos de referir a una tipología de signos constituyen más bien formas de funcionamiento –o si se quiere posibles “lecturas” (en reconocimiento)– de éstos: así, cuando se subraya el valor mimético de la fotografía, se está poniendo el acento en su carácter de ícono; cuando se refiere al valor testimonial de la misma se acentúa su carácter indicial y finalmente cuando se subraya su valor artístico, como transformación / interpretación de la realidad se pone el acento en su carácter de símbolo.

El problema se desliza entonces de la relación del signo con su objeto a la del signo con su interpretante, o mejor, con su intérprete; y, concomitantemente, la reflexión se desliza de la semiótica a la semio-pragmática.

3. Las imágenes en movimiento

Una larga discusión, surgida tempranamente en la historia del cine fue la preocupación acerca de “la impresión de realidad” en el cine. Ismail Xavier recuerda que:

En los primeros tiempos, son numerosas las crónicas que nos hablan de las reacciones de pánico o de entusiasmo provocadas por la confusión entre la imagen del acontecimiento y la realidad del acontecimiento visto en la pantalla. Los primeros teóricos hicieron de este poder ilusorio un motivo de elogio (al cine) y de crítica (a quienes se aprovechaban del cine), que les consumió buena parte de sus elaboraciones. Los psicólogos, desde Munsterberg (1916) hasta los doctores de la filmología (posterior a la Segunda Guerra Mundial), pasando por Arnheim (1933), tuvieron allí su tema preferido. La discusión del tema [...] de algún modo se extiende a Jean Mitry y Christian Metz, por un lado, y las revistas Cahiers du Cinéma y Cinéthique, por el otro. (Xavier, 2008: 25)

Es cierto que la discusión acerca de la impresión de realidad en el cine está centrada en la defensa o crítica a ciertas propuestas estéticas –sobre el eje del realismo– más que en los procedimientos semióticos que hacen que éstas sean posibles. No obstante resulta pertinente considerar las apreciaciones de Metz, para quien “el cine desencadena en el espectador un proceso a la vez perceptivo y afectivo de *participación*” (Metz, 1972: 18) más que cualquier otro arte, incluso la fotografía.

Antes del cine existía la fotografía. De todas las imágenes, la fotografía era la más rica como evocadora de la realidad, la única [...] que nos proporcionaba la garantía moral absoluta de respetar con fidelidad los contornos gráficos, puesto que su representación habíase obtenido mediante un procedimiento mecánico de duplicación, y de algún modo era el objeto mismo el que había venido a imprimirse sobre la película virgen. Sin embargo, ese material tan semejante no lo era aún en una medida suficiente; le faltaba el tiempo, le faltaba una

traducción aceptable del volumen, le faltaba la sensación de movimiento, comúnmente experimentada como sinónimo de vida. El cine consiguió aportar todo eso de un solo golpe. (Metz, 1972: 33-34)

Esta cita de Metz corre el riesgo que señalábamos arriba de desplazarnos a un momento anterior de la reflexión verdaderamente semiótica. Pero insistimos en que lo que queremos es recuperar una característica definitoria de las imágenes, en este caso de las imágenes en movimiento, en relación con otros tipos de signos. Desde muy temprano en la teorización sobre el medio cinematográfico esta especificidad estuvo dada por la capacidad del cine para representar “fielmente” la “realidad” (notablemente, incluso en los filmes de ficción). Pero hay algo más: Metz señala que el movimiento que otorga a las imágenes fotográficas su condición de realidad y verdad lo hace sólo en beneficio de lo imaginario:

Por último, suprema inversión, ese movimiento tan real vino a habitar imágenes, esas mismas imágenes de la fotografía, confiriéndoles por ello un poder de convicción inédito, cuyo único beneficiario fue sin embargo lo imaginario, puesto que a pesar de todo se trataba de imágenes. (Metz, 1972: 34)

En una formulación más reciente, Giulia Colaizzi (2001) refiere igualmente la fuerza persuasiva del cine al modo específico de relación de los textos cinematográficos con la realidad e insiste en que ésta no ha sido suficientemente analizada:

El lenguaje del cine es –como todo lenguaje– codificado y decodificable. Pero la configuración propia de su discurso –las imágenes, el flujo narrativo, la sofisticación de la tecnología– hacen del lenguaje cinematográfico un modo de representación de la realidad y una fuerza poderosa de persuasión no suficientemente cuestionada. [...] Desde un punto de vista teórico, es crucial no olvidar que el cine –como todo lenguaje– tiene efectos. (Colaizzi 2001: VI)

Colaizzi recupera la anécdota referida a la primera proyección de *Llegada del tren a la Estación*, de los hermanos Lumière para señalar como efecto del aparato cinematográfico una “capacidad tremenda de fascinación y seducción”.

Según la autora esta anécdota no sólo da cuenta de “la historicidad de la competencia de lectura”, como se suele señalar, sino también de la capacidad de la imagen para “provocar efectos, producir reacciones e involucrarnos –de manera clara y marcadamente física en este caso– en el mundo representado” (Colaizzi 2001: VI). Y agrega:

En terminología semiótica podemos decir que esta pequeña anécdota nos remite al poder referencial de la imagen fílmica, que hace del cine un medio extremadamente eficaz de representación y persuasión. De la misma manera que la imagen fotográfica, parece hablar por sí misma; o, mejor dicho, en ella el mundo parece simplemente estar, sin filtros, ni mediaciones ni distorsiones. (Colaizzi 2001: VI)

El hecho de que en la lectura habitual de las imágenes prime lo indicial y lo icónico sobre lo simbólico es lo que ha suscitado toda una corriente pedagógica destinada a enseñar a “leer las imágenes”, esto es, a enseñar a entender las imágenes fotográficas y audiovisuales como lenguaje o, lo que es lo mismo, como símbolo. Pero al hacerlo, al reconocer a las imágenes como signos simbólicos, se suele perder de vista, el modo en que lo icónico y lo indicial participan en los procesos de lectura y de generación de creencias.

Los motivos por los cuales se suscitan estos efectos de lectura constituyen una problemática que excede los límites de este trabajo pero es sin duda un aspecto fundamental en el cual profundizar en una sociedad donde las imágenes nos interpelan permanentemente y cada vez con mayor intensidad. A esto apunta la investigación en curso.

BIBLIOGRAFÍA

COLAIZZI, Giulia (2001) “El acto cinematográfico: género y texto fílmico”, en Lectora, 7, Universitat de València.

DALMASSO, María Teresa (1994) *Qué imagen de qué mundo?*, Dirección General de Publicaciones UNC, Córdoba.

DELEDALLE, Gerard (1996) *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona.

DUBOIS, Philippe (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona.

METZ, Christian (1972), “Acerca de la impresión de realidad en el cine”, en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

PEIRCE, Charles Sanders (1987) *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid.

PEIRCE, Charles Sanders (1988) *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, Crítica, Barcelona.

VERÓN, Eliseo (1996) *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires.

XAVIER, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico: opacidad y transparencia*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

EL FANTASMA DEL INCESTO EN EL CINE ARGENTINO, 2000-2010

María Magdalena Uzín

magdalenauzin@gmail.com

Proyecto de investigación: Los lenguajes del género. La constitución de identidades socio-políticas.

Director: Adriana Boria (directora)

Codirectora: María Magdalena Uzín

UNC

Palabras clave

Fantasma, incesto, cine, cronotopo, identidades

Resumen

Dentro del proyecto “Los lenguajes del género”, mi trabajo se propone como objeto al discurso cinematográfico. Con la denominación: “los lenguajes del género” queremos llamar la atención sobre la impronta de los lenguajes a la hora de explicarnos ciertas cualidades de los/las sujetos. Se entiende así el carácter político en sentido amplio (un hacer-hacer) que poseen los lenguajes sociales. Desde la perspectiva sociocrítica (Bajtín, Angenot, Malkuzinsky) intentaremos develar la impronta de los lenguajes en las identidades sociales con detenimiento en la construcción mediática de las identidades de género. A partir de este marco teórico propongo desarrollar la noción de *fantasma del incesto* en el análisis de algunos productos cinematográficos argentinos de la primera década del siglo XXI, centrándome en este caso en de *El Aura*, de Fabián Bielinsky y en *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel. Para ello partimos del concepto de “parentesco” como noción clave en la antropología moderna y las lecturas feministas de Gayle Rubin y Judith Butler, que plantean además una relación crítica con el psicoanálisis, en especial en su vertiente lacaniana. Por otro lado, la crítica de

Gilles Deleuze y Félix Guattari a la lectura psicoanalítica constituyó un aporte importante para la contrucción de la noción de “fantasma del incesto” en este trabajo. El incesto como figura antropológico-simbólica revela el punto de cruce, el umbral de múltiples direcciones en que la construcción de identidades de género, del orden simbólico masculino, de los sistemas de parentesco y de los lazos sociales y políticos se entrecruzan y revelan su mutua interdependencia.

* * *

Dentro del proyecto “Los lenguajes del género”, mi trabajo tomó en la primera etapa como objeto al discurso cinematográfico. A partir del marco teórico general propongo desarrollar la noción de *fantasma del incesto* en el análisis de algunos productos cinematográficos argentinos de la primera década del siglo XXI (*Géminis*, Albertina Carri; *El Aura*, Fabián Bielinsky; *Los suicidas*, Juan Villegas, *La Ciénaga* Lucrecia Martel, entre otros). El punto de partida para desarrollar esta noción es una crítica del concepto de “parentesco”, noción clave en la antropología moderna, a partir de las lecturas feministas de Gayle Rubin y Judith Butler, que plantean además una relación crítica con el psicoanálisis, en especial en su vertiente lacaniana. Por otro lado, la mirada crítica de Gilles Deleuze y Félix Guattari a la lectura psicoanalítica constituyó un aporte importante para la contrucción de la noción de “fantasma del incesto” en este trabajo. El incesto como figura antropológico-simbólica revela el punto de cruce, el umbral de múltiples direcciones en que la construcción de identidades de género, del orden simbólico masculino, de los sistemas de parentesco y de los lazos sociales y políticos se entrecruzan y revelan su mutua interdependencia. El **fantasma del incesto** constituye el límite de lo inteligible; es una figura textual que se construye en elementos formales y rasgos temáticos, en los que hay **una presencia no visible pero actuante**, la de la amenaza de la disolución de los lazos sociales y de los sentidos que hacen a un sujeto inteligible en la matriz

heterosexual. De esta manera, distingo al incesto como figura *antropológico-simbólica*, del incesto como figura criminal-testimonial y como concepto del psicoanálisis.

Para analizar la construcción de este **fantasma del incesto** en el discurso fílmico, hemos comenzado por abordar el análisis del *cronotopo identitario*¹, es decir de un tipo especial de temporalidad que funciona como lugar de diferenciación de las figuras representadas en los textos fílmicos, como mediador de las evaluaciones sociales que construyen las identidades de hombres y mujeres, y a partir de ellas establece una ley de parentesco, un lazo social fundado en la prohibición del incesto. Este cronotopo identitario articula las diversas esferas de la creatividad ideológica, atravesando el discurso social de la época. Esta noción de cronotopo es elaborada por Mijaíl Bajtín en “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989), como una categoría de la forma y del contenido de la novela. El tiempo se hace visible, se revela en el espacio, y el espacio es medido a través del tiempo; el género literario y sus variantes se determinan por el cronotopo, cuyo principio básico es el tiempo. La imagen del hombre en literatura es siempre cronotópica. Bajtín analiza tres cronotopos en la historia de la novela hasta el SXVIII: la novela griega, la novela de aventuras, la biografía y autobiografía. Algunos de los motivos o cronotopos que señala Bajtín son el encuentro, el camino, el reconocimiento, el umbral, el camino de la vida como metamorfosis, el viaje. Bajtín contrapone en sus análisis los cronotopos en los que la identidad del personaje permanece siempre idéntica a sí misma (novelas de caballería) de aquellos en los que cambia, se transforma; aquellos cronotopos en los que la identidad del personaje es puramente privada, sin conciencia ni sentimiento de pertenencia social, y los que presentan al personaje como miembro de un grupo (como ciudadano, inserto en una determinada posición familiar, etc.). Opone también los cronotopos en los que se representan momentos excepcionales, fragmentarios, y aquellos que retratan la vida cotidiana, el tiempo de la sucesión

infinita y el tiempo como secuencia irreversible, cerrada y aislada del tiempo histórico. En este análisis de la construcción de la identidad en el cronotopo, Bajtín opone la vida privada del héroe, cerrada, que sólo puede observada a escondidas, espiada, por un criado, un pícaro, o revelada a través de un crimen y su juicio (motivos jurídico-penales: pensemos en el análisis de Foucault de la confesión), frente a la vida pública, abierta. En la vida privada el tiempo es cíclico, lleno de obscenidades, fragmentado, disperso. El tiempo de la vida pública es en cambio una secuencia con principio y fin, direccionada, orientada desde el pasado hacia el futuro. La familia como linaje, como herencia, tiene esta orientación temporal, y el personaje adquiere una dimensión pública desde su ubicación en la familia como institución social e histórica (autobiografía romana). En esta unidad de vida de la familia hay una unidad espacial, la casa familiar (pensemos por ejemplo, más allá de los géneros analizados por Bajtín, en *Cien años de soledad*), que contribuye a una concepción cíclica del tiempo.

Tiempo, espacio y concepción de la identidad (inmutable/en transformación; social/individual; pública/privada) se entrelazan en la concepción del cronotopo de Bajtín. Su análisis alcanza hasta la novela decimonónica; pero aún resulta interesante para abordar lo que en algún sentido es su herencia, el film, a comienzos del S XXI.

En 2005 se estrenó *El aura*, dirigida por Fabián Bielinsky, protagonizada por Ricardo Darín, en el papel de un taxidermista parco, introvertido y honesto, con una obsesión: durante los últimos años, una y otra vez ha planeado e imaginado los asaltos más perfectos. Llevado a los lejanos bosques del sur a compartir una jornada de caza, un trágico accidente lo conecta inesperadamente con la posibilidad de ejecutar un verdadero delito: el asalto a un camión blindado que lleva las ganancias de un casino de la zona. Al mismo tiempo, debe luchar con su mayor debilidad: es epiléptico; el título de la película remite a un momento de extraña iluminación en donde todo se confunde en una arrolladora desorientación, antes de sucumbir a una crisis.

Al comenzar la película, vemos al protagonista en una especie de vacío, blanco, lleno de luz, en una escena casi congelada. Se despierta de un ataque, solo dentro del amplio recinto de un cajero automático, y advertimos ya que el tiempo que caracteriza a este personaje es el tiempo que se pierde en cada ataque, el tiempo de la interrupción ineludible y sorpresiva. “El truco está en el tiempo. No hay que perder un segundo”, dice el personaje al relatarle al amigo que lo llevará a cazar al Sur un plan para robar un banco. Y sin embargo, su identidad está dada justamente, por ese tiempo que se le escapa, que se congela. La película va marcando la progresión de la historia con los días de la semana: miércoles, jueves, viernes, sábado, domingo... y nuevamente miércoles en la escena final. Esa secuencia temporal se proyecta en un recorrido espacial: de la ciudad, la capital, hacia el Sur, el bosque: un espacio natural pero cerrado: se “entra” al bosque. En ese espacio cerrado, aislado, alejado de todo por largas carreteras, hay un espacio aún más interior, humano, igualmente cerrado y aislado: las cabañas. Allí encuentran a una joven, Diana, y a su hermano menor, y a la fotografía de quien parece el padre de la chica pero es su marido, Dietrich. La relación entre la chica y su marido-padre se carga de sentidos incestuosos, ya que Dietrich se identifica con el padre no sólo por la confusión de los visitantes que ven la foto, por la edad, sino en el relato de la chica, que lo presenta como amigo de su padre y luego como “la misma mierda” refiriéndose a la violencia de que ambos la han hecho objeto. El hermano completa el triángulo en la relación de admiración-odio con Dietrich y de posesividad-desprecio hacia su hermana. Es un cronotopo incestuoso de lo cerrado, aislado, repetitivo y casi separado de la “civilización” de lo urbano y de lo social.

A ese cronotopo más definido por lo espacial llega el taxidermista, definido como vimos por su relación con lo temporal. Al adentrarse en ese espacio, esa definición de personaje pasivo, indefenso, carente de iniciativa fuera de su imaginación (sólo la tiene al imaginar los robos perfectos que nunca llevaría a cabo), se transforma. Primero accidentalmente: tratando de abandonar su pasividad, intentando cazar un ciervo, mata a un hombre, a Dietrich, el esposo de

la chica. Poco a poco, asume partes de la identidad de este, al descubrir que forma parte de la organización de un robo al casino cercano. Toma las llaves, el celular, las corbatas, las fichas del casino: los elementos o instrumentos que sitúan a Dietrich en la red de personas, datos y acciones que preparan el robo. Asume la identidad de ladrón del muerto, revisa los planes, investiga. En ese proceso de ocupar el lugar del hombre que mató, y que nadie sabe que está muerto, no abandona su parquedad, su parsimonia, su alejamiento, su lugar de observador; pero los demás, aunque no confían en él, aceptan la identidad que le dan las cosas, los objetos, que funcionan como signo de una determinada posición en los planes. Así, al entrar al casino y encontrar el contacto de Dietrich, comienza vacilando en su papel, pero a medida que pasa de la entrada a la sala de juegos, de la sala a la cocina, al depósito; a medida que se adentra cada vez en ese espacio, asume con más firmeza su nueva identidad. Reconstruye los relatos, reacomoda los hechos, replantea la historia para darse otra identidad y ocupar ese lugar.

Si bien logra ocupar el lugar en el plan del robo con relativo éxito, la relación con el lugar de Dietrich en el triángulo familiar incestuoso es diferente. El acercamiento a la chica, Diana, se da por una indagación mutua: ella le pregunta por su enfermedad, él por su historia. En los dos casos, la confesión se da en un momento de suspensión del tiempo, en un momento de espera, de inmovilidad. Hay un momento en que el taxidermista parece asumir la identidad del marido, al aparecer cuando un vecino está reclamando a Diana porque su perro le mata las ovejas. “Suerte que apareció. Viene cuando sabe que mi marido no está”, le dice ella. Pero el taxidermista no lleva más allá esa posibilidad. En lugar de ocupar sin más el lugar en el triángulo que tiene a la chica prisionera y víctima de la violencia, sus acciones destruyen ese núcleo incestuoso: mata al marido, sus errores conducen a la muerte del chico, el hermano de ella, y logra que ella se vaya, abandone el espacio del aislamiento, al afirmarle que Dietrich no va a volver (la única vez que insinúa que está muerto). Así, no ocupa un lugar en ese triángulo, sino que lo hace estallar.

En este análisis, podemos destacar algunos elementos. En primer lugar, vemos que el personaje principal, masculino, el taxidermista, se define desde el principio por su relación con el tiempo y la alteración de éste que produce su enfermedad. Mientras que el personaje femenino, Diana (el nombre de la figura mitológica de la diosa cazadora), se define por su relación con el espacio del núcleo familiar incestuoso del que no encuentra la salida. La teórica feminista Luce Irigaray señala que en el pensamiento moderno occidental, lo femenino se experimenta como espacio, a menudo con connotaciones del abismo y de la noche, mientras que lo masculino se experimenta como tiempo. Lo masculino se asocia con lo público, con el tiempo de la historia y el progreso, mientras que lo femenino se asocia al espacio doméstico privado, el espacio del tiempo repetitivo. El **Tiempo** de la Historia pública y social, el tiempo de la racionalidad, conquista al **espacio** de lo privado y lo doméstico, de la mera coexistencia indefinida (Vidal Jiménez, 2002). En la crisis de la modernidad, estas representaciones genéricas del tiempo y del espacio también se trastocan: frente a la persistencia de la ideal liberal del progreso, aparecen en primer lugar reactualizaciones de la experiencia temporal premoderna, centrada en la repetición de lo idéntico, el horror por la historia, la abolición de la diferencia entre el presente, el pasado y el futuro, que esencializan las identidades de género, se vuelcan hacia la comunidad como espacio cerrado de producción y conservación del sentido (Castells, 1998). Pero también aparece una nueva concepción posmoderna del tiempo, que se organiza en torno a la variación y la repetición de las diferencias, niega la presunción de un progreso unilineal y plantea una historia ambigua y multidireccional (Deleuze, 1988), coherente con el planteo de unas identidades inestables, abiertas.

En el cronotopo fílmico de *El Aura*, el tiempo todavía define al principio masculino y el espacio al femenino. Pero la relación no es unidireccional, y ciertamente la historia del relato no progresa linealmente. No es el tiempo, la irrupción de los hechos, lo que transforma exclusivamente al espacio cerrado y repetitivo, sino que por un lado, el espacio plantea una serie de relaciones a nivel grupal, pero fuera de las reglas sociales, relaciones que transforman a la identidad

del sujeto: es el “estar ahí” “en ese momento”, completamente azaroso, lo que desencadena el asesinato accidental y la asunción del lugar de otro. Y por otro lado, es ese tiempo de la interrupción, de lo inesperado, lo que hace estallar las líneas de fuerza que mantenían ese espacio cerrado, clausurado, lo que hace posible la libertad. La libertad que parece ser el tópico de la película pero presentada como paradoja: por un lado la libertad de hacer lo inesperado, lo excepcional: robar, matar, escapar. Por otro lado, el “aura” que precede al ataque epiléptico ofrece la libertad contraria: “durante esos segundos sos libre. No hay nada para decidir”, es decir, la libertad está en aceptar lo inevitable. El azar, el estar ahí en ese momento, trastoca esa libertad, impone las decisiones: es imposible no decidir.

En segundo lugar abordamos la película *La Ciénaga*, dirigida por Lucrecia Martel, abordando el análisis del cronotopo identitario a partir de los niveles de la narración (planos, escenas, montaje, que contribuyen especialmente a crear la dimensión temporal y la lógica de las acciones del film), visual (construcción de un mundo posible, “amueblado”, que contribuye especialmente a crear los espacios y los personajes), y sonoro (verbal y no verbal, palabras de personajes, narraciones, efectos de sonido y música).

Desde su estatuto como arte hasta su concepción como un lenguaje, los debates de la teoría sobre el cine son múltiples y complejos. Para Christian Metz, estructuralista, uno de los fundadores de la semiótica cinematográfica, el cine es un lenguaje, pero no una lengua, no es descomponible en unidades discretas sino que funciona en base a la combinatoria de grandes unidades sintagmáticas. Para Jean Mitry, otro clásico de la teoría cinematográfica, toda imagen tiene cierto sentido "a priori" antes de que intervenga cualquier combinación para una posible significación. La significación fílmica depende no de una imagen aislada sino de la relación entre diversas imágenes, creándose así un "mundo psicológicamente real". El realizador trabaja con la realidad, pero después de haber introducido un tratamiento de la misma, el sentido dependerá de la experiencia del espectador. Sin entrar en un largo recorrido teórico, entendemos que el cine funciona como

sistema modelizante secundario, con múltiples planos de significación. Se construye así un relato, dotado de espacio, tiempo, acciones y personajes, contruidos a partir de la narración del montaje, que apela a la actividad interpretativa del espectador, actividad que va desde la acción física de interpretar una serie de fotogramas como una imagen en movimiento a la actividad de colmar los espacios vacíos de la imagen, de asociar dos secuencias sucesivas dándoles una relación lógica a partir de sus competencias acerca del mundo y del cine mismo. Ese relato configura una serie de sujetos femeninos y masculinos cuyas acciones y estados, inmersos en un cronotopo específico, trazan modelos identitarios.

La ciénaga, con guión y dirección de Lucrecia Martel, se estrenó en 2001, con producción de otra importante figura del cine argentino, Lita Stantic. Ganadora de premios internacionales, la película se centra en dos primas, Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán) y en las familias de ambas, esposos e hijos de diferentes edades. El relato transcurre entre la ciudad de La Ciénaga, donde vive Tali, y La Mandrágora, estancia donde Mecha y su familia pasan el verano. El clima agobiante, las constantes referencias visuales al agua estancada en la pileta y en el cerro, la inercia aparente de los personajes, construyen una atmósfera que ha sido interpretada en términos de decadencia, opacidad, desconcierto.

El relato comienza con una serie de planos atípicos, que nos muestran los cuerpos en un plano medio pero sin cabezas. Metáfora quizás de la ebriedad del grupo, que permanece absolutamente indiferente al accidente de Mecha, que cae sobre las copas vacías. El resto del film presenta una alternancia usual de planos (medios, primeros planos, algunos planos secuencias), pero los enlaza a través de un montaje fragmentario, que construye un tiempo indefinido, donde a veces es difícil saber cuánto tiempo transcurre entre una y otra escena, aunque sin alteraciones del orden temporal. Este tiempo de la narración es discontinuo, produce un efecto de extrañamiento, ya que deja al espectador en cierta incertidumbre acerca de las relaciones entre las escenas, acerca de las expectativas

o hipótesis que puede ir formulándose sobre el desenvolvimiento de la historia. Una especie de anti-suspenso.

Así como el tiempo se presenta fragmentado y discontinuo, el espacio aparece atravesado por contradicciones. Los espacios del “afuera” se muestran acotados, dificultosos: el monte cerrado del cerro, la calle ruidosa, el dique pequeño. Los espacios del “adentro”, las casas de Mecha y Tali, especialmente la de Mecha, aparecen fluidos, desclausurados: las puertas que separan los ambientes están siempre abiertas, los baños se abren al adentro y al afuera. No hay intimidad en estos espacios del adentro: así como se entra y se sale de los baños sin importar quién esté en ellos, los personajes están gran parte del tiempo acostados, en las camas de unos y otros, a causa quizás del calor agobiante, siempre compartiendo o buscando compartir las camas de los otros. No hay una sexualidad explícita, pero sí hay gestos posesivos, búsquedas y rechazos del cuerpo del otro (o de los otros), entre los hermanos, con la madre, con la empleada doméstica. Son gestos que ponen de manifiesto el límite lábil e indefinido entre el afecto “aceptable”, “normal”, y el umbral fantasmático del incesto.

En el nivel verbal, los diálogos están llenos de lugares comunes, especialmente en el caso de Tali, pero sus lugares comunes van acompañando la producción de sentido del relato: “cada uno ve lo que puede”, dice por ejemplo refiriéndose a las apariciones de la Virgen que todos siguen por TV, pero a la vez ese enunciado puede entenderse “metadiegeticamente”, es decir como comentario acerca de las posibilidades de interpretación del film mismo, lo mismo que el “para qué atraer la desgracia” con que se consuela de su viaje frustrado, anticipando el final trágico. El diálogo, en general, es casi secundario, no es el medio principal de transmitir información. Si bien nos brinda los necesarios antecedentes para reconocer y relacionar los personajes, los verdaderos acontecimientos, las acciones nucleares de la historia narrada se muestran, no se dicen (ni siquiera como repetición de lo mostrado); no hay grandes revelaciones, ni argumentaciones, el lenguaje en su misma banalidad tiene una función más indicial que narrativa.

Tras la aparente inmovilidad o estancamiento de los personajes, apariencia provocada quizás por la falta de grandes “acontecimientos” transformadores, casi todos los numerosos personajes (mujeres, maridos, hijos) sufren cambios sutiles o profundos, casi disimulados en la repetición, sin el refuerzo del lenguaje verbal. Voy a detenerme en tres o cuatro de los personajes que ocupan más tiempo en la narración, los principales personajes femeninos². Estos personajes tienen recorridos, posibles o frustrados, que producen cambios en sus respectivas situaciones.

Tali: se plantea junto a Mecha un viaje a Bolivia con la excusa de comprar los útiles escolares de los chicos. El viaje parece ser un proyecto de autodeterminación, para el que intenta hacer planes, buscando constantemente los “papeles”, la autorización legal necesaria para cruzar la frontera. Su marido se opone desde el comienzo, no le da la información, no le permite buscar los papeles, y finalmente frustra el deseo de Tali al comprar él mismo los útiles. Frustrada, Tali comienza a quejarse, a lamentarse, y poco a poco su discurso se deja subordinar por el del marido, (así como la casa es de él, “tu casa es muy chica para una pileta” dice más de una vez, también las decisiones y las palabras) para finalmente aceptar la prohibición. La muerte de su hijo al caerse de una escalera es el acontecimiento final de la historia, la resolución de una serie de amenazas visuales que acechan a los niños en la película, en las escenas de caza, con los perros, etc.

Mecha: desde el comienzo del film aparece en diversos grados de borrachera, lo que causa el acontecimiento que abre la historia, el accidente en el que se produce grandes tajos en el pecho y los brazos. Su recorrido parece circular, parece dirigirse a repetir la historia de reclusión de su madre, pero en un momento dado, muy poco marcado por la narración, manda a dormir fuera de su habitación a su igualmente alcohólico esposo (al que califica como “qué porquería que resultaste, Gregorio”, y caracterizado como un inútil sólo preocupado por su envejecimiento). Esa habitación de la que rara vez sale Mecha, es el lugar donde se congregan hijos y visitas.

Isabel: la empleada, “coya”, “chinita carnavalera”, en palabras de Mecha, quien la insulta y acusa de robarse las toallas y sábanas, es a la vez perseguida y acosada afectivamente por Momi, la hija de Mecha, que busca su compañía en las siestas, guarda sus cosas, la sigue al baile, acata sus órdenes hasta para bañarse y vestirse. Pero Isabel es la única que reacciona ante el accidente y ayuda a Mecha, la manda al médico, dice a todos los que miran embotados e indiferentes qué hacer. Es casi el único personaje que escapa al letargo generalizado; es la que entra y sale de la casa, tiene un novio, va a al baile. Es también la que sufre la transformación más grande, ya que de las cuatro mujeres cuya trayectoria estamos analizando, es la única que abandona la casa y su entorno, que comienza una nueva narrativa, al irse, embarazada, con su novio.

Momi: la tercera hija de Mecha, una adolescente aún aniñada, de pocas palabras, prendada de Isabel, a quien sigue y obedece, cuyo cuerpo busca constantemente. Isabel la rechaza mínimamente, mantiene ese contacto en unos límites borrosos y difusos. Los roles se intercambian: es Momi la que “guarda” cosas de Isabel en su cuarto, es Isabel la que le dice a Momi que se bañe y qué ropa ponerse.

En esta relación y en la de José (el hijo mayor) con su madre y sus hermanas, se hace evidente la construcción de un cronotopo “incestuoso”, de un fantasma del incesto que desde las coordenadas espaciales y temporales del relato desestabiliza los límites de lo aceptable, de la ley reguladora de la sexualidad. En esos espacios fluidos y saturados de comunicación del adentro, donde no hay intimidad posible y las siestas transcurren en camas compartidas, los cuerpos entran en contactos no reglados, contactos cuyo vago rechazo marca la presencia fantasmática de un tabú casi transgredido. Ese tiempo discontinuo y fragmentario, deja las identidades igualmente fragmentadas. En lugar de la historia de un personaje como suma de hechos significativos, transformadores, estamos en presencia de identidades construidas a partir de movimientos mínimos, que van desde lo banal de una siesta a lo azaroso de un accidente menor. Los grandes acontecimientos, los que suponen mayores transformaciones, son apenas

sugeridos por las imágenes: nadie los verbaliza, el relato no los tematiza realmente. Vemos caer al niño en silencio, vemos a Isabel hablando preocupada con su novio y vemos un bebé en segundo plano, pero la muerte absurda del niño permanece inmotivada en la historia y casi sin consecuencias en la diégesis: como espectadores, ya no vemos a Tali ni a su familia después de la caída del niño. Vemos a Isabel llorando y la vemos irse con su novio, pero nada nos sugiere cuál será su destino al irse de las casa.

El cronotopo del film pone en escena un espacio y un tiempo de la confusión, a través del borramiento de los límites, de la inversión de los sentidos, de la desjerarquización de los acontecimientos, que produce identidades fragmentarias, que sólo se reconocen unas a otras a través del cuerpo, donde el lenguaje carece de peso simbólico y sólo parece servir para reafirmar los sentidos dados por el hacer de la imagen.

En ambos films el valor simbólico del lenguaje difiere considerablemente: mientras en *El Aura*, la dimensión verbal es imprescindible para el desarrollo de la historia, en *La Ciénaga* son las imágenes y las acciones las que crean la continuidad del relato. La dinámica de los cuerpos también es muy diferente; en un caso, los cuerpos parecen relacionarse sólo a través de la violencia, mientras que en el segundo, los cuerpos están siempre próximos, en contactos que desafían los límites del parentesco y la prohibición del incesto. Es a través del cronotopo que advertimos una característica en común: los espacios diferentes pero ambos caracterizados por la ambigüedad entre lo cerrado y lo abierto, la fragmentariedad del relato temporal, que construyen identidades igualmente fragmentarias, que los personajes ocupan como “lugares” no fijos, sino variables, en recorridos narrativos que no se cierran, que no concluyen, sino que parecen optar entre la suspensión en un estado de confusión y una “línea de fuga” que se abre en el espacio del *fantasma del incesto*, línea de fuga que los aleja de sus identidades previas pero que no se cierra en el relato, que deja abiertas las posibilidades de esa fuga, especialmente en los personajes femeninos, jóvenes y vulnerables de Diana (en *El Aura*) e Isabel (en *La Ciénaga*).

Estos dos personajes femeninos pueden relacionarse con las figuras de “las conectadoras”, la serie de las criadas, las prostitutas y otras figuras que son desplazamientos de la hermana, en una relación que Deleuze y Guattari denominan “esquizo-incesto” en su análisis de las obras de Kafka (Deleuze y Guattari, 1990, 1985). Este lugar de la hermana en el “esquizo-incesto”, es una línea de fuga, un incesto antisocial (“antifamiliar, anticonyugal”), a diferencia del incesto (o el deseo incestuoso) con la madre, que es, desde una perspectiva psicoanalítica freudiano-lacanianana, un punto de partida necesario para, a través de la represión de ese deseo incestuoso, ingresar en la “normalidad” o normalización del sistema simbólico. El incesto con la hermana, la relación sexual con la criada, la prostituta, no son reprimidos ni superados de la misma manera, por lo que no contribuyen a llevar al sujeto (masculino) a asumir el lugar esperado en el intercambio matrimonial, el rol social normalizado de esposo-padre, contribuyendo a reproducir así el modelo familiar burgués. En el análisis de Deleuze y Guattari, son los personajes masculinos los que encuentran un punto de fuga del orden simbólico en el esquizo-incesto; en las películas que hemos analizado, son las jóvenes quienes “escapan”, en una línea de fuga que las lleva hacia un lugar no determinado en el orden narrativo del relato, tal vez no determinado en el relato del orden simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez, P. (2002) “El baño y el patio: cronotopos de identidad en algunos textos garcíamarquianos”, *Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress*, Nr. 16 – 2002/2 Oslo, Universidad de Karlstad: 12.-17

Bajtín, M. (1989) “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*; Madrid, Taurus: 63-68

Castells, M. (1998) *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II El poder de la identidad* Madrid, Alianza

Deleuze, G. (1988) *Diferencia y repetición* Madrid, Júcar

----- (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Ibérica

Deleuze, G. y F. Guattari (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. México, Eds. Era.

----- (1985) *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia* Barcelona, Ed. Paidós

Foucault, M. (1984) *Historia de la sexualidad Vol. I La voluntad de saber*, Madrid, siglo XXI

Metz, C. (2002) *Ensayos Sobre La Significación En El Cine Volumen 1: 1964-1968*. Barcelona: Paidós

----- (2002) *Ensayos Sobre La Significación En El Cine Volumen 2: 1968-1972*. Barcelona: Paidós

Mitry, J. (1990) *La semiología en tela de juicio* Buenos Aires, Ed. Akal/Comunicación

Vidal Jiménez, R., (2002) “Discurso feminista y temporalidad: la descomposición postmoderna de las identidades de género”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 20, Universidad Complutense de Madrid, (edición on line: http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/dis_femi.html)

NOTAS

¹ El *cronotopo* es una noción propuesta por Mijaíl Bajtín (1989) para designar la dimensión temporo-espacial de una obra literaria. El *cronotopo identitario* es un tipo especial de temporalidad que funciona como lugar de diferenciación de las figuras representadas en los textos fílmicos, como mediador de las evaluaciones sociales que construyen las identidades de hombres y mujeres. Este cronotopo identitario articula las diversas esferas de la creatividad ideológica, atravesando el discurso social de la época

² Esto no significa que los personajes masculinos no desarrollen recorridos narrativos significativos, en especial José, el hijo mayor de Mecha, y Luciano, el menor de Tali, que con su muerte accidental confiere el cierre, si no el desenlace, a la historia.

TIEMPO Y ESPACIO, CUERPO Y ESCRITURA EN LA NOVELA

PÁJAROS DE LA PLAYA DE SEVERO SARDUY

Mgter. Alicia Vaggione

avaggione@hotmail.com

Proyecto de investigación: Discurso Social. Tiempo y espacio en la construcción de identidades

Directora: Dra. María Teresa Dalmasso

Codirectora: Norma Fatala

CEA – UNC

Palabras clave

Tiempo- espacio- cuerpo- escritura- enfermedad

Resumen

En un tiempo en que el sida se configura como una enfermedad absolutamente mortal, la novela *Pájaros de la playa* (1993) del escritor cubano Severo Sarduy trabaja la vida ligada a su próximo fin. En esta ponencia, indago cómo la novela construye un tiempo particular, que es el de la enfermedad como disminución de las posibilidades vitales y como clausura de todo porvenir, y un espacio, signado por la cuestión del encierro (los enfermos en la novela se encuentran alojados en un hospital, apartado en el interior de una isla). Pero sobre todo, me centro en las relaciones que el texto construye entre cuerpo, escritura y enfermedad. Estas tres instancias aparecen estrechamente ligadas. En tanto, al proceso de disolución de las capacidades del cuerpo que la enfermedad actualiza, se le suma el de una escritura que se convierte ella misma en desvío/tachadura/borrón. La introducción en la novela de un género menor -el diario íntimo- escenifica de manera ejemplar la relación entre cuerpo y escritura.

* * *

Esta presentación se conecta con mi trabajo de Tesis de Doctorado en Semiótica en el que estudio la relación entre literatura y enfermedad, más específicamente entre literatura y sida. A partir de la emergencia del sida -a mediados de la década del 80- que puede ser pensado como un acontecimiento traumático en el orden de la cultura, exploro el territorio de la literatura como una de las formas del decir y también como una de las formas de inscripción de la singularidad.

Los textos que conforman el corpus de la investigación se producen fundamentalmente en el transcurso de la década del 90¹. Estos textos articulan, de manera indisociable, un tiempo y un espacio específicos. Es la categoría de cronotopo formulada por Bajtín la que permite pensar “la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989:269). Los textos que estudio se producen en forma concomitante a la circulación de los discursos que construyen a la enfermedad desde una retórica de matiz apocalíptico y que se refieren a ella en términos de peste, plaga, castigo, etc. Se escriben antes de que aparezcan los primeros tratamientos médicos para el sida, se formulan en paralelo al avance epidémico y mortal de la dolencia.

El efecto que producen leídos en conjunto – al centrarse en la frontera indecisa entre la experiencia individual y la experiencia colectiva, al trabajar la dimensión del orden del desastre que la enfermedad potencia- nos permite pensar en un carácter luctuoso y por qué no, necrológico de este decir. Dicho en otros términos, hay algo del orden de la conmoción que la aparición de la enfermedad genera en el espacio social que la literatura parece “registrar”.

Una vez planteado este “mapa de la cuestión” me interesa centrarme en la lectura de una de las novelas del corpus. Me refiero a *Pájaros de la playa* última novela publicada en el año 1994 por el escritor cubano Severo Sarduy. Intento indagar cómo el texto construye un tiempo particular -que es el de la enfermedad como clausura de todo porvenir- y un espacio -signado por la cuestión del encierro-. Así como entrever las relaciones que se pueden esbozar para pensar la articulación entre cuerpo, escritura y enfermedad.

La anécdota de la novela da cuenta de lo que sucede en el interior de una vieja casona colonial devenida sanatorio en la que se encuentran un grupo de enfermos terminales. Allí son visitados por algunos personajes (“Siempre viva”, “Auxilio y Socorro” que regresan de otros textos de Sarduy para reinscribirse en la historia de Pájaros de la playa) alrededor de los cuales se tejen anécdotas jocosas y divertidas. Por encima de todos ellos, un narrador lúcido e implacable, registra el lento desvanecer de estos cuerpos próximos a su desaparición.

En las páginas de la novela de Sarduy la sigla S.I.D.A. está ausente. La enfermedad no es nombrada a partir del término científico sino que aparece designada como “el mal” y configurada como enigma. Opacidad, cripticidad, imposible decodificación del mal que ha llegado, que se ha instalado en la comunidad. Construidos como un “grupo” los enfermos en esta novela ocupan un espacio liminar, apartados y alejados de la civilización. Encerrados en una vieja casona colonial que hace las veces de un sanatorio. La representación de los enfermos se construye a partir de la figura del oxímoron:

No eran viejos caquéticos, amarillentos y desdentados, las manos temblorosas y los ojos secos, los que, envueltos en anchas camisolas, estaban sentados en los bancos de hierro adosados a las paredes del pentágono; eran jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal (1993:20).

La oposición entre lo joven y lo viejo invade el texto para dar lugar a la emergencia de un cuerpo precozmente deteriorado. La novela subraya el punto de inversión que marca un rasgo de especificidad del sida y su presencia en el mundo contemporáneo. Este rasgo es el del ataque, el “golpe” -para usar un término de la novela- que la enfermedad activa sobre el cuerpo joven. La inversión de un cierto “orden natural” respecto a los ciclos de la vida.

A esta oposición joven/viejo con la que el narrador construye a los enfermos se le suman, en un orden consecutivo, otras también centradas en torno al cuerpo: sano/enfermo, vital/cansado. En innumerables secuencias de la novela el narrador da cuenta de un proceso de disolución orgánica, de pérdida.

La enfermedad como clausura del porvenir

La novela entrecruza temporalidades, contrasta pasado y presente negando toda posibilidad de futuro. El narrador describe a los enfermos:

algunos años ha, corrían temprano por la mañana kilómetros y kilómetros sobre la arena. Eran atletas eurítmicos y altivos como arqueros, discóbolos o lanzadores de jabalina, a los que envolvía el recio sol del archipiélago. Hoy, aquejados por el mal, rememoran a lo largo del día las hazañas pasadas (22).

Al cuerpo escultural -construido con reminiscencias del arquetipo griego- que se representa en relación al movimiento, la armonía, la velocidad, el ejercicio se opone el cuerpo enfermo, fatigado, debilitado. A la acción de los días pasados se contrapone la rememoración, el recuerdo. La enfermedad en tanto cierre de todo porvenir; posibilita el retorno al pasado.

A partir de esta “vuelta” sobre la memoria, el texto construye su propia definición de lo que es estar enfermo. En este punto, la literatura parece avanzar expropiando un territorio que en principio no le pertenece -el saber sobre la enfermedad- para definir al enfermo según sus propias reglas:

Enfermo es el que repasa su pasado. Sabe -sospecha oscuramente- que no lo espera futuro alguno, ni siquiera ese miserable de asistir a los hechos, de estar presente aunque mudo a su inextricable sucesión. Se entrega pues, meticoloso al arreglo de lo pretérito (...) Para él presente es el dolor del cuerpo, la imposibilidad de marginarlo, de olvidarlo en un rincón como a un mueble destartado (1993:132).

La clausura del porvenir implica el advenimiento del pasado. Un pasado que se registra no en relación a las anécdotas de una vida, sino más bien en función de un cuerpo que ha perdido en un proceso que lo acerca a la muerte, toda su potencia.

El diario del cosmólogo o la escritura como disolución

Para observar este movimiento que realiza el texto en función de un regreso al pasado; nos parece importante detenernos en algunos capítulos

alternados de la novela que llevan como título: Diario del cosmólogo.

El diario en general, como uno de los géneros íntimos, suele hacer referencia al nombre propio, al nombre del autor. En la novela se introduce un diario que no alude a un nombre sino a una profesión y, por ende a un tipo de saber: la cosmología. La figura del cosmólogo, que entra al texto con el objeto de registrar el lento desvanecerse de un cuerpo agotado por la enfermedad, se puede conectar con la producción o reflexión teórica de Severo Sarduy sobre el concepto de neo-barroco

En el primer apartado de *Ensayos generales sobre el barroco* (1987) titulado “Nueva inestabilidad”, Sarduy conecta los procedimientos de la ciencia con los del arte y articula el “saber astronómico” con el “barroco” y el “saber cosmológico” con el “neobarroco” -estilo del que su escritura forma parte-. Sarduy detecta desplazamientos de época, maneras de entender el mundo, que diferencian y a la vez conectan la percepción “barroca” y la “neobarroca”, el “modo astronómico” y el “modo cosmológico” de concebir el universo.

El hombre del primer barroco era un hombre que se sentía deslizar: el mundo de certezas que le había garantizado la imagen de un universo centrado en la tierra, o aun -Copérnico- ordenado alrededor del sol, de pronto basculaba. (...) El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila (1987:36).

Lo mismo ocurre con el hombre de hoy. A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable, sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable (...) sucede hoy la imagen de un universo en expansión violenta, “creado a partir de una explosión: una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción “fuera” del tiempo y del espacio.(1987: 36-37).

El cosmólogo, que en *Pájaros de la playa* tiene a su cargo la tarea de registrar el desvanecimiento de la vida, trabaja doblemente con la figura de la extinción formulada en sede cosmológica. Se trata de pensar este espacio inconmensurable e ininteligible del universo tal como lo concibe la cosmología;

pero también se trata de registrar la extinción del cuerpo propio y del cuerpo de los otros. Cuerpos celestes y cuerpos humanos enlazados en torno a una línea de fuga trazada -en correspondencia con los postulados de la teoría del big bang- hacia ningún lugar. En esta relación entre el orden del universo y el orden humano, la enfermedad aparece como aquello que hace deslizar el propio cuerpo hacia su extinción.

Los astrónomos veían cuerpos celestes, esferas incandescentes o porosas, recorridas por cataclismos de nubes carbónicas, rodeadas de anillos, esplendes o vidriosas; para los cosmólogos fue como para los enfermos: nos conectaron con aparatos en que los astros son cifras que caen, invariables y parcas noticias del universo (Sarduy, 1987:109)

El diario alterna el uso de los pronombres de tercera persona del singular y del plural con la primera persona del singular. Se trata de una escritura que trabaja con el fragmento. Cuando se refiere a los otros, traza escenas, descripciones de lugar y de estado de los cuerpos que están alojados en ese espacio concebido para morir.

Cuerpo, escritura y enfermedad

La enfermedad avanza gradualmente, opera minuciosamente sobre el cuerpo, hay un proceso de degradación física, sobre el que toda la novela y el diario, en particular, insiste:

Cada día se pierde la capacidad de hacer algo, cesa o se degrada un don, se corrompe un recuerdo, un nombre propio se tergiversa. Nuestra escritura, por ejemplo, antes equilibrada y uniforme, en la que el pensamiento se encadenaba sin esfuerzo, legible como la partitura de un pianista, hoy se desvía de la línea, exagera puntos, banderines y tildes. Todo es borrón, tachadura, sanguinaria ballesta(28)

En este proceso de pérdidas sucesivas y constantes de las capacidades del cuerpo; la escritura misma aparece como una práctica que se corrompe. En tanto fuerza física y muscular, ella también pierde su ritmo y entra en un espacio de temblor. En este sentido, el diario del cosmólogo marca, pero sobre todo transita,

el espacio de conexión entre la escritura y el cuerpo: la enfermedad conmueve en sus cimientos el gesto escritural.

Roland Barthes en el ensayo “Variaciones sobre la escritura” utiliza el término *scripcion* para señalar el acto muscular de escribir: “ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas”(2007:87). Barthes marca un momento particular de la *scripcion* que es el *ductus*: “el ductus no es una forma; es un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; solamente se lo puede captar si se fija mentalmente, no la escritura hecha, sino la escritura que se está haciendo” (2007:124).

Lo que la enfermedad imposibilita entonces es la relación armónica entre el gesto escritural y el cuerpo. Afecta todas las relaciones que pone en conexión al cuerpo y a la escritura: la regularidad, el ritmo, el orden y la dirección.

El capítulo veintiuno del Diario del cosmólogo -que es el último que aparece en la novela- lleva una nota al pie en la que se lee: “Poemas encontrados en otro cuaderno, junto al *Diario del cosmólogo*”. El motivo del encuentro con el diario y este cuaderno subraya el carácter póstumo y, de por sí mortuorio, de la escritura del diario. Intensifica la anacronía entre la vida y la publicación del diario.

Alan Pauls reflexiona sobre esta relación entre diario íntimo y muerte dándole una importancia decisiva a este detalle o motivo, en principio menor, del encuentro con el diario:

Siempre que se encuentra un diario íntimo (porque un diario nunca aparece: se lo encuentra, se tropieza o se cae con él...) hay, junto a sus páginas, muchas veces manchándolas, un cadáver. (...). Fatalidad sensacionalista del género: ese cadáver que acompaña el hallazgo del diario es, casi siempre, el cadáver de su autor. A juzgar por la posición en la que suele encontrárselo, es evidente que muere casi durante al acto de añadir la última entrada a su maniático inventario de hechos y de días (...) el diario íntimo proclama sin disimulo la condición diferida de sus efectos, su carácter testamentario, de documento

póstumo (1996:2).

Es interesante la observación de Pauls, para observar los procedimientos maestros, los artilugios del lenguaje y de los géneros con los que Sarduy juega para plantear el límite indeciso entre la vida y la muerte y para acercarse a esa frontera próxima donde ya no hay lenguaje. En este sentido, es interesante marcar el deslizamiento paulatino y progresivo que se opera entre los fragmentos en prosa del diario hacia las formas más espaciadas y silenciosas de la escritura poética que parecen vislumbrar el acercamiento al espacio de la muerte en tanto espacio de lo indecible.

Los últimos versos del capítulo veintiuno anuncian la partida y el silencio próximo:

A la luz sin peso,
al día sin bordes
ni comienzo,
los ojos voy a abrir.
Cesar del pensamiento,
sustraída la imagen,
su brutal sucesión,
y hasta el deseo
-el último en partir,
el heredero-.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín; M.** (1992) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.
- Barthes, R.** (2007) *Variaciones sobre la escritura*. Paidós, Buenos Aires.
- Pauls, A.** (1996) *Cómo se escribe el diario íntimo*. El Ateneo, Buenos Aires.
- Sarduy, S.** (1993) *Pájaros de la playa*. Tusquets, Barcelona.
- (1987) “Nueva inestabilidad” en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

NOTAS

- 1 La serie de textos que conforman el corpus general de la investigación está compuesta por *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas (Cuba) 1992, *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy (Cuba) 1993, *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel (Chile) 1997, *Salón de belleza* de Mario Bellatín (México) (1997), *Vivir afuera* de Rodolfo Fogwill (Argentina) 1998, *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo (Colombia) 2001.

LA PRAGMÁTICA DEL COLOR EN LA ARQUITECTURA DE GROPIUS, LE CORBUSIER Y BARRAGÁN: UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Juan Manuel Vaioli

jmvaioli@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Propuestas de desarrollo de la Metodología Semiótica Peirceana de Juan Magariños en relación al abordaje de problemáticas del Campo de la Comunicación

Director: Rubén Félix Agüero

FPyCS – UNLP

Palabras clave

Semiótica peirceana, Comunicación, Arquitectura, luz, Color, Investigación

Resumen

El presente trabajo aborda una temática aún escasamente explorada en el campo actual de la semiótica cognitiva. Tomando como referencia la perspectiva triádica peirciana y el esquema analítico que el autor citado desarrolló a partir de los 9 signos, comprendiendo al mismo, dentro de la óptica del Profesor Juan Magariños de Morentín, desde la cual, la semiótica es concebida como una disciplina metodológica de base, para el auxilio de las ciencias y demás disciplinas del conocimiento, este escrito trata de especificar como *la pragmática del color en la arquitectura* permite, en términos constructivos, a partir de un número finito de materiales y formas, concretar múltiples innovaciones en el lenguaje de dicha disciplina, y, por tanto, esgrimir distintos mundos semióticos posibles de hacerla perceptible, mientras que, en el plano comunicacional, genera retóricas novedosas que amplían el campo de los modos en los cuales se concibe a

la arquitectura, ya sea tanto en términos constructivos (edificación de espacios habitables) como su cualidad de disciplina artística.

Si bien en este trabajo, por motivos vinculados al espacio y a la claridad explicativa del cómo se desarrolló la investigación de la que surgen estas líneas, sólo se ha retomado un caso, la indagación inicial plasmó este propósito mediante el estudio comparativo de tres obras consideradas representativas de la fundamentación que en el texto se pretende demostrar: 1_ *Escuela de Bauhaus*, 1929, de **Walter Gropius**; 2_ *Notre – dame- du-haut, Romchamp*, 1955, de **Le Corbusier**; 3_ *Casa en Tacubaya*, 1947, de **Luis Barragán**.

* * *

Marco Teórico

*“El hombre necesita el color para vivir,
es un elemento tan necesario como el agua y el fuego”
Le Corbusier.*

Como sucede cuando nos enfrentamos a un campo científico o ámbito disciplinar sucintamente explorado, avanzar sobre la temática especificada implicaba, en su etapa de problematización, una particular construcción y delimitación del objeto en estudio.

Para conseguir este fin se recuperaron corrientes teóricas que vinculasen los hechos físicos y la estructura biológica humana, a los modos de cognición y significación social de los fenómenos analizados. De este manera se encontró en los aportes de los biólogos conexionistas Maturana y Varela (Maturana y Varela; 2003, pp. 5-11), y, específicamente, en los desarrollos semióticos del Arq. José Luis Caivano, la base teórica mediante la que se pudo sistematizar y sintetizar conceptualmente el estudio del fenómeno del color, tanto en su generalidad, como su particularidad, en relación con la arquitectura.

De acuerdo a los fines ya mencionados de esta investigación, alcanzar una explicitación precisa del fenómeno en estudio, pudo realizarse gracias a la claridad de los constructos conceptuales formalizados por el Arq. Caivano, para quien, *el color*, se entiende como la *percepción de la composición espectral de la luz* (Caivano; 2005) y su complemento, *la cesía*, como la percepción de la *distribución espacial de la luz*. Según Caivano, éstos son signos, ya que, en su efectivo modo de percibirlos y registrarlos, se determina, en la escala visual, como se identifican, reconocen, representan e interpretan las estructuras espaciales (forma, textura y el movimiento de los objetos) (Caivano; 2005).

Entonces, a partir de lo señalado, puede sostenerse que el ser humano ordena visualmente el entorno en el que habita, al percibir cierto grado radiación lumínica, (luz), aproximadamente entre los 380 y los 780 nanómetros (unidad pequeñísima del sistema métrico decimal, que equivale a la millonésima parte del milímetro), que al alcanzar la materialidad concreta de los objetos (Caivano; 2005), permite percibir el color y la cesía de la materialidad en cuestión, y, de acuerdo al modo en el cual se relaciona con aquella (la absorbe, la refracta o es atravesada por ella, generando así las diferentes sensaciones cromáticas y las diversas tonalidades en cuanto su claridad, brillo, opacidad, etc), puede organizar y constituir, visualmente, el mundo (Magariños; 2008, pp.348-356) y los objetos que lo componen.

Eh aquí entonces, por estos hechos físicos y biológicos (filogenéticos), la capacidad del color y la cesía de formular y presentar visualmente el mundo y sus objetos (Caivano; 2001). Luego llega el tiempo de examinar las características de cierta formación social y las semiosis que ésta construye en tanto disponible y pensable, en un momento histórico, claro, sin omitir los factores neuro-psicológicos de los sujetos, que permiten otorgarle cierto(s) significado(s) y no otro a las diferentes sensaciones cromáticas del mundo y las formas de los objetos que éstas permiten identificar, reconocer e interpretar (Magariños; 2008).

Marco Teórico-Metodológico

Para dotarle al estudio de la correspondiente rigurosidad y eficacia explicativa, las operaciones metodológico-epistemológicas que desarrolló Juan Magariños de Morentín (Magariños; 2008, pp.13-139), fueron elegidas a fin de alcanzar las explicitaciones acerca de las significaciones que posee el fenómeno analizado, dado que, de acuerdo a esta perspectiva de la disciplina semiótica, se encuentran en ella las condiciones para dar cuenta de cómo se producen significados sociales, observando particularmente los instrumentos utilizados para este fin, y el modo en el cual los sujetos recurren a aquellos para construir la(s) propuesta(s) signifiante(s) que persiguen, y esto es, precisamente, **lo que constituía el objetivo de este trabajo, entendiendo la intencionalidad de un autor y los medios de los cuales éste dispone y utiliza, cómo los factores constituyentes para generar cierta clase de obra y no otra, siendo este el caso de los mencionados arquitectos y sus creaciones.**

Aplicación de Método

A continuación se detalla el modo en que fue practicado el análisis de las obras en cuestión, teniendo en cuenta los elementos teórico-metodológicos reseñados, bajo el encuadre del esquema de los 9 signos, de acuerdo a los términos de la lectura que de Charles Sanders Peirce realiza Juan Magariños. Por razones de espacio sólo se retoma una de las obras, en este caso *Notre – dame-du-haut, Romchamp* – (Nuestra Señora de lo alto) de **Le Corbusier**, puesto que, la misma, fue aquella que arrojó la mayor diversidad y riqueza en cuanto a los fines de esta investigación. Es preciso también mencionar que cada una de las obras fue analizada tanto en su estructura exterior como interior, por la clara diferencia de la incidencia de la radiación lumínica sobre la materialidad de cada construcción, con los diversos efectos que esto conlleva. Se debe explicitar asimismo que para cada uno de los análisis se utilizaron numerosas imágenes de las obras (semiosis icónica) y distintas descripciones bibliográficas (semiosis simbólica) acerca de la constitución de las mismas.

Es preciso destacar en este punto que, por motivos de espacio, no se ha podido insertar en el texto las imágenes que se utilizaron para analizar cada una de las obras citadas, por lo cual, se han dejado enlaces informáticos para que el lector pueda figurarse y seguir visualmente, el análisis, en cuanto semiótica simbólica formulada en las líneas siguientes.

A) Conceptos

SIGNOS (o Clases de Signos)	En alguna relación REPRESENTAMEN Comparación Posibilidad FORMA	Por algo FUNDAMENTO Actuación Hecho EXISTENCIA	Para alguien INTERPRETANTE Pensamiento Necesidad VALOR
En alguna relación REPRESENTAMEN Comparación POSIBILIDAD Percepción lumínico- cromática que da lugar a la <i>identificación</i> diferencial de determinadas formas (delimitaciones espaciales)	1 - CUALISIGNO La forma de la forma: <i>tintes y tonalidades cromáticas</i>	2 - ICONO La existencia de la forma: <i>determinación de los colores efectivamente utilizados</i>	3 – RHEMA El valor de la forma: <i>Escalas cromáticas en general, en tanto sistemas virtuales que permiten seleccionar los colores a utilizar, en la etapa proyectiva</i>
Por algo FUNDAMENTO Actuación Hecho que en su conjunción cromático - material da lugar al <i>reconocimiento</i> de una específica EXISTENCIA	4 - SINSIGNO La forma de la existencia: <i>Determinación de los materiales singulares que se utilizaron en la obra, para que, puestos en relación con la luz generen ciertas emergencias cromáticas y no otras</i>	5 - ÍNDICE La existencia de la existencia: <i>la Obra que se ha producido en cuanto a la combinación de los materiales y la distribución espacial de los mismos (tanto en el nivel externo como en el interno), generando así cierta percepción de la obra en su conjunto, a través de los juegos del color y la cesía, y las consecuentes</i>	6 – DICISIGNO El valor de la existencia: <i>contexto espacial en el cual está ubicada la obra</i>

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

		<i>delimitaciones espaciales que éstos han dado lugar</i>	
Para alguien INTERPRETANTE Pensamiento Necesidad VALORACIÓN de la existencia producida	7 - LEGISIGNO La forma del valor: <i>valoraciones que evocan las particulares disposiciones de las formas constructivas a través de las cuales se configuraron las obra estudiadas</i>	8 - SÍMBOLO La existencia del valor: <i>: relación entre las valoraciones evocadas por la disposición constructiva, y los convenciones conceptuales que se asocian a determinada edificación, de modo tal de generar determinas interpretaciones de cada obra en su conjunto</i>	9 – ARGUMENTO El valor del valor: <i>sistema cultural que permitió la emergencia de cada obra en particular</i>

B) Operatoria

EXTERIOR

CUALISIGNO Blanquez; rojez; verdez; azulez; grises; celestez; amarillez	ICONO Rojo; blanco; gris oscuro; amarillo; celeste; verde; azul	RHEMA De la gama disponible, el arquitecto selecciona tonalidades consideradas puras, en gradualidades claras, con poca mezcla, casi neutros. Atiende así al uso de representámenes relacionados con la idea de sobriedad
SINSIGNO Techo con cáscara de hormigón, con huellas de encofrado. Muros de mampostería revestidos de hormigón armados por piedras	ÍNDICE Combinación de paredes rugosas que generan la percepción de solidez estructural; firmeza. No tiene formas definidas ni puras, sino	DICISIGNO La construcción se ubica sobre las ruinas de un antiguo santuario dedicado a la Virgen María, destruido durante la segunda guerra mundial, en la frontera de

de vosgos (de la const. Original), unido al techo por cilindros de hormigón. Vidrios opacos, paredes rugosas con texturas. Hierro de acero laminado. Acero chapado	más bien propias de una representación plástica, orgánica, algo impensado para ese momento del Movimiento Moderno y en la construcción con hormigón. Las ventanas se disponen como hundidas, constituyendo así la sensación de paredes más gruesas, transformando las ventanas en huecos. No hay sensación de orden parejo, ni de continuidades aparentes	Francia con Suiza, en el pueblo de Rochamps, en lo alto de la colina de Bourlémont, sobre una zona de colinas onduladas y verdes arboledas, en un sendero empinado. Dirigiéndose desde el pueblo, a través de un bosque frondoso, se llega a la cumbre desgastada de la colina, donde se sitúa la capilla, la cual no puede observarse, precisamente, si no se alcanza casi la cresta de dicha colina. El asentamiento de la capilla cuenta con una leve inclinación.
LEGISIGNO Formas plásticas que permiten una lectura de libertad. Se genera una desestructuración, como propuesta tendiente a romper con la forma geométrica lineal, quebrando toda la sobriedad propia de esta clase de construcciones. Los volúmenes sobresalen, pues son torres que responden a la significación iconoclasta propia de un edificio religioso, tarea que se hace eficaz y específica, y resaltando la cristiandad del edificio, con la instalación de una cruz sobre la torre más alta. Sensación de pulcritud que referencia a la idea de pureza	SÍMBOLO Con las combinatorias secuenciales de la forma deconstruye los órdenes canónicos de los templos tradicionales, partiendo de la disposición de la organización, que no respeta la forma de cruz renacentista típica, dándole una forma antropomórfica. A su vez, reinterpreta las formas románicas, al hacer interactivas lo macizo y las ventanas, como incisiones en los muros y, de igual modo, tampoco respeta lo barroco y gótico, porque si bien las formas antropomórficas le dan otra carga al diseño, no deja de plantear un cierto límite a la articulación de las formas más ampulosas, sin registrarse una sobrecarga decorativa. Por otra parte, mediante la sensación de pulcritud exterior, idea de pureza, enlaza los valores de la concepción inmaculada de la virgen María y de la santidad cristiana. Asimismo, la ubicación de la capilla sobre la parte más alta de la colina se asemeja a una	ARGUMENTO La reconstrucción de este país, le permite a Le Corbusier pensar también en transformar los modos de construcción. La guerra destruyó lo rígido, lo formal y lo tradicional, posibilitando al arquitecto pasar de formas sólidas a otras más plásticas. La ruptura puede pensarse, abductivamente, como la asimilación del fracaso de la cultura occidental y de los valores que dicha tradición había conformado (el nazismo destruye esta capilla), dando lugar, por esta causa, a la aceptación social de las reformulaciones estructurales exteriores que el constructor francés le practica a esta clase de templo religioso

	acrópolis de la antigua Grecia	

INTERIOR

CUALISIGNO Blanquez; rojez; verdez; azules; grises; celestez; amarillez; Pupurez;	ICONO Rojo; blanco; gris oscuro; amarillo; celeste; verde; azul; Marrón; púrpura;	RHEMA De la gama disponible de colores, el arquitecto utiliza aquellos asociados a la sensación de calidez. Los colores que se perciben, generados por la luz proveniente del exterior, son los que dan la sensación de calidez y cobijo, en la parte superior del edificio, mientras que los colores que se acercan más al suelo de la capilla se tornan más sobrios.
SINSIGNO Bloques de mármol pulido. Techos con cáscara de Hormigón, con huellas del encofrado. Muros de mampostería. Madera. Vidrios de colores. Hierro. Metal. Pisos de Hormigón alisado.	ÍNDICE En el interior, la disposición de la luz y los colores permite ver la distribución de los elementos en el espacio Paredes de color más cercanos a los claros. La disposición de las ventanas iluminan junto a las torres, los altares y de forma regular a los bancos. Puertas de madera. Los bancos están distribuidos de manera regular y ordenada, dispuestos de modo vertical y rectos, mientras que se divisa uno sólo en el fondo de forma circular. El piso, al igual que el cielorraso, son de Hormigón de color oscuro, sin tratamiento, contrastando con los muros. En la construcción concreta de la obra, se nota la preeminencia de la cruz proveniente de la luz que viene de afuera. Un gran ambiente. Gran amplitud entre el techo y el suelo. Están claramente plasmadas las salidas al exterior y las distribuciones lumínicas.	DICISIGNO

	SÍMBOLO	ARGUMENTO
LEGISIGNO La luz conduce a lo que es importante, elevando el altar por sobre el resto de los espacios. Ésta, que ingresa de afuera, genera colores, y ellos, ciertas delimitaciones espaciales sobre los vidrios que instalan la idea de estar frente a la presencia de vitroux. De colores luminosos asociados a la bondad, y las tonalidades más opacas, sobre el suelo emerge la idea de lo terrenal, remarcada por la poca luminosidad de los bancos. El altar se encuentra elevado, siguiendo el terreno, marcando la jerarquía de dicho espacio.	Le Corbusier, en el interior, reafirma la identidad que plasma en la obra en cuanto a su carácter religioso, aunque desestructura el simbolismo católico más tradicional, implementando elementos que no son habituales dentro de un templo católico. Este juego lo hace con toda la obra, es decir, retoma parte de la tradición para luego deconstruirla y reformularla, con elementos que resultan heterodoxos o extraños a aquella. Una demostración precisa de lo mencionado se ejecuta en el uso de los cristales devenidos en vitroux gracias a la disposición de la luz y las tonalidades de los colores en los primeros, que motiva, en la memoria asociativa, aspectos visuales de la tradición cristiana, pero quiebra con la misma, dado que las delimitaciones espaciales que proyectan los vitroux, no mantienen ninguna representación con los elementos de la religión y esta clase de muestras, que, durante el movimiento gótico, permitían, a quienes no sabían ni leer ni escribir, comprender e interpretar la historia religiosa del catolicismo. El modo en el cual ingresa la luz, desde los sectores superiores de la capilla retoma asimismo la idea del cristianismo del Dios que ilumina y guía al pueblo. En este mismo sentido, el registro de colores más claros en la parte superior del templo y las delimitaciones espaciales más curvas del mismo, convocan la sensación del cobijo de Dios, que se asocian, a su vez, con la propiedad que esta característica mantiene con la maternidad, que en el catolicismo cobra esencial fuerza en la figura de María, a quien se dedica el templo (comparación curvatura-ventre / femenino-materno). Las señalizaciones que Le Corbusier	ARGUMENTO Las nuevas cosmovisiones sociales que se generan a raíz de un nación que se reconfigura luego de los sucesos de la guerra y todo lo que ésta ha generado en ella y en occidente, le permite a Le Corbusier re ordenar los elementos constitutivos de la misma sobre el fracaso de lo tradicional y/u ortodoxo. El desmoronamiento de los valores de la cultura occidental de posguerra le posibilita a dicho arquitecto la realización de nuevas formulaciones de sus pilares constitutivos, entendiendo que la interioridad de los templos, asociadas a lugares de seguridades y verdades preconcebidas y establecidas, en esta época histórica, se desdibujan y relativizan, como las formas no definidas de los vitroux y la plasticidad constructiva, que no se asienta en las axiomáticas y rígidas formulaciones geométrica- cartesianas. Una sociedad que se cuestiona los efectos que la razón iluminista, en su puesta en práctica, ha configurado y abre paso a la aceptación de las reformulaciones heterodoxas de lo católico que se propone en todo la constitución estructural de la obra

	propone con los ingresos de la luz, remarca claramente también el modo de ocupar y utilizar el espacio, estableciendo la pertinencia a funciones públicas y a aquellas más privadas o exclusivas (uso de los sacerdotes), formulando así también, cuales son los sectores más relevantes dentro del templo, y la separación entre lo terrenal y lo divino (sacerdotes representantes de Jesús), efecto que refuerza a partir de la claridad de los colores divisados en la parte superior y los más opacos al acercarse el suelo de la construcción. Por estas causas, se denota que Le Corbusier respeta la simbología cristiana para imprimirle identidad al templo, para significarlo a esta religión, a pesar de que en lo formal rompe los cánones considerados tradicionales y propios de la misma.	

Análisis

Antes de proseguir con este apartado, vale decir que tanto en este segmento del texto como en el de las conclusiones, se volverá, como en los puntos iniciales, a versar sobre lo que fue el resultado del estudio de las tres obras que integraron la investigación general de la cual se desprende la presente exposición, de modo tal que se pueda resaltar – rescatar, toda la riqueza que ésta última permitió dilucidar, en cuanto a la pragmática del color en la disciplina arquitectónica.

Continuando, entonces, al estudiar las obras de acuerdo al antecedente esquema de los 9 signos, pudo distinguirse que, en la línea de **la Primeridad**, *Cualisigno*, *Ícono* y *Rhema*, se plasmaban los registros del color y la cesías correspondientes, en tanto cualidad, esto es, el *primer estadio de percepción, identificación* (Magariños; 2008, pp.223) y *diferenciación del espacio visualizado* (Caivano;1998, pp.6). **La Segundidad**, *Sinsigno*, *Índice*, y *Dicisigno*, al distinguir

la emergencia de la materialidad concreta con la que está construida una obra, permitió establecer las particularidades de los elementos utilizados en cada una de ellas y sus singulares articulaciones y disposiciones, *reconociendo* (Magariños; 2008, pp.225) los definitivos trazados constructivos, es decir, *posibilitaron la definición de ante qué clase de edificación se asiste y la elaboración concreta que de ella se ha hecho, comprendiendo que sin lo elementos concretos utilizados y su disposición espacial específica, no hubiera podido producir los efectos planteados mediante las diversas combinaciones lumínico-materiales, ni la entidad que le correspondía a la edificación.* En cuanto a la línea de la **Terceridad**, *Legisigno, Símbolo y Argumento, al pertenecer al ámbito de las asignaciones de significados de cada obra, se hizo posible recuperar la intención del artista, ya sea para reafirmar los valores constructivos de una clase de obra o actuar a modo de ruptura con aquellos, generando nuevas semiosis para concebir, producir e interpretar una obra, a partir del trabajo sobre los bordes* (Magariños; 2008) *de las semiosis arquitectónico- constructivas disponibles, y por lo tanto, pensables hasta el momento.*

Conclusiones

Partiendo de la hipótesis de que *el análisis desde la perspectiva teórico-metodológica enunciada posibilitaría demostrar que, las distintas pragmáticas del color en la arquitectura, explican efectivamente los efectos de significación y sentido(s) de una obra, dependiendo de la puesta en práctica de los diversos usos cromáticos*, pudo arribarse a las siguientes conclusiones.

- En cuanto a una primera aproximación rigurosa a la arquitectura y las significaciones que produce el uso del color, abandonando toda concepción intuitiva inicial, se estableció que la **influencia de la luz y el color es primordial**, tanto en el momento proyectivo- constructivo, como en la instancia de la percepción-interpretación de la obra. En términos de lo que podríamos denominar un Sinsigno-Indicial-Dicisigno, la policromía hacia la interioridad de cada construcción permitió establecer

que si el color y la luz que la hace perceptible fuera configurativo en lo exterior de la obra, carecería de importancia tanto para la arquitectura como para este estudio, puesto que aquel siempre está expuesto a la luz; por el contrario, estos autores nos demuestran su intencionalidad y la importancia del color y la cesía, al valerse del interior vedado a la radiación lumínica constante, para **demostrar como la distribución de ésta, generando colores y cesías, formula una cierta clase de percepción y no otra de los elementos contruidos y constitutivos de la obra, de los espacios que la conforman y las significaciones que esta puede adquirir.**

- *El caso más paradigmático (y de ahí su selección para esta ponencia) de las obras analizadas es la de Le Corbusier, que permite recuperar toda una serie de significaciones de la simbología cristiana, en tanto identidad del templo, y reformulaciones constructivas, en tanto diversos modos de concebirlo, representarlo y proponerlo para su registro y habitabilidad, mediante la combinatoria del uso de la luz, el color y las disposiciones de los materiales seleccionadas para dicha edificación. Un elemento un tanto metafórico de lo que se pretende explicitar, en cuanto al modo según el cual se construye esta dualidad, fue lo realizado a partir de la utilización de cierta disposición de vidrios que, en su particular exposición frente a la luz (hacia el interior), generan colores y, a partir de estos formas, que permitían la actualización de un atractor mnemónico mediante el cual entiende la memoria asociativa, que se asiste a la visualización de vitroux, aunque sus representámenes no recuperan los legisignos propios del movimiento gótico.*
- **Retomando lo dicho, el juego del color en la interioridad de las construcciones, entonces, expresa la síntesis más firme sobre como la luz y los colores y cesías que genera, y sus efectos, manifiestan la preeminencia de éstos, por sobre las estructuras espaciales de toda**

construcción, constituyendo por esta causa los elementos más definitivos de una obra en su conjunto, puesto que, a partir de aquellos, es que podemos registrarla y asociarla con los significados que el artista propone, partiendo de los significaciones sociales vigentes, compartidas por cierta comunidad, a la que pertenece e interpela el artista, ya sea para reafirmar las obras y sus espacios constructivos disponibles-pensables, o re-significarlos como modo de permitir novedosas percepciones-significaciones, en un pasaje hacia lo nuevo, lo diverso, o lo particular de la propuesta del artista, en tanto las retóricas novedosas de una obra y lo que ello configura en la sociedad a la que pertenece.

- En este sentido, el análisis *semiótico-comunicacional*, permitió asimismo distinguir, en su meticulosidad explicativa, las dimensiones semántico-significantes de una obra, es decir, se evidenciaron en este análisis, los *mundos semióticos en tanto concepciones que posibilitaron a cada uno de los arquitectos en cuestión, generar los efectos que éstos pretendían sobre sus obras, tanto para reafirmar-recuperar con su propuesta cierta memoria acerca del espacio construido, como para proponerle nuevos modos de diseño y edificación, en pos de su percepción e interpretación, como creación artística y reconfigurativa, en tanto su concepción y utilización del espacio habitable.*

BIBLIOGRAFÍA

Libros

LE CORBUSIER (1997): *Análisis de la forma*, Barcelona, GG.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN A (2008): *La semiótica de los bordes*.

Apuntes de metodología semiótica, Córdoba, Comunicarte

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN A (1996): *Los fundamentos lógicos de la semiótica y sus prácticas*, Buenos Aires, Edicial

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN A (1983): *El Signo. Las fuentes teóricas de la semiología, Saussure, Peirce, Morris*, Buenos Aires, Hachette

MATURANA, HUMBERTO Y VARELA, FRANCISCO (2003): *El árbol del conocimiento, las bases biológicas del conocimiento humano*, Buenos Aires, Lumen

Artículos de revistas

CAIVANO, JOSÉ LUIS (1995): “Color y Semiótica: Un camino en dos direcciones”, en *Cruzeiro Semiótico*, revista de la asociación portuguesa de semiótica, nº 22/25, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica: 251-266.

CAIVANO, JOSÉ LUIS (1998): “El Color y la percepción de la forma y el espacio”, en revista *Color y Textura*, nº 47, Buenos Aires, pp. 6-10

CAIVANO, JOSÉ LUIS (1998): “El Color y la percepción de la forma y el espacio”, en revista *Color y Textura*, nº 48, Buenos Aires, CEPRARA: pp. 31-34

CAIVANO, JOSÉ LUIS (2005): “Discursos sobre las prácticas proyectuales: reflexiones sobre teoría, práctica e historia del color en la arquitectura”, en *Actas del 6º Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*, CD-ROM (Buenos Aires: AAS)

CAIVANO, JOSÉ LUIS (2001): “La investigación sobre los objetos visuales desde un punto de vista semiótico, con particular énfasis en los signos visuales producidos por la luz: color y cesía”, *cuadernos nº 17*, revista de la Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios regionales, San Salvador de Jujuy: pp. 85-99

CAIVANO, JOSÉ LUIS (2005): “Semiótica, Cognición y comunicación visual. Los signos básicos que construyen lo visible”. *Semiótica visual, tópicos del seminario 13*: pp. 113-135

LÓPEZ, MABEL A. “Términos básicos de cesía: un modelo lingüístico para el español”, en *ArgenColor 1998*, *Actas del 4º Congreso Argentino del Color*, Buenos Aires: Grupo Argentino del Color, 2000: pp 63-67

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN A. y CAIVANO, JOSÉ LUIS (1996):
“Spatial semiosis in architecture: Descriptive, and Generative Analisis”, en
Proceedings of the 5th Congress of the International Association for Semiotic
Studies, Berlín, Mouton de Gruyter: pp 515-518.

Enlaces electrónicos – banco de imágenes *Escuela de Bauhaus*

<http://www.acleccionar.com.ar/bauhaus.htm>

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/gropius.html

<http://www.greatbuildings.com/buildings/Bauhaus.html>

Enlaces electrónicos – banco de imágenes *Capilla de Notre Dame Du Haut - Ronchamp*

Http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_du_Haut.html

http://www.arquitectura.com/historia/protag/corbu/corbu_8/corbu_8.asp

<http://lacatedraadhonorem.blogspot.com/2009/08/notre-dame-du-haut-ronchamp.html>

<http://www.bufetetecnico.es/arquitectura/proyectos5/notre-dame-du-haut-le-corbusier.html>

Enlaces electrónicos – banco de imágenes *Casa en Tacubaya*

<http://www.epdlp.com/edificio.php?id=35>

<http://www.casaluisbarragan.org/>

http://www.greatbuildings.com/buildings/Casa_Luis_Barragan.html

ENUNCIACIÓN TELEVISIVA Y CUERPOS DE LA SEDUCCIÓN

Graciela Beatriz Varela

varelagb@gmail.com

Proyecto de investigación: Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales

Directora: María Rosa del Coto

Co-directora: Graciela Beatriz Varela

FCS – UBA

Palabras clave

Televisión, no ficción, análisis enunciativo, cuerpos de la seducción, operaciones

Resumen

Este trabajo se inscribe dentro del proyecto Ubacyt “Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales”, dirigido por María Rosa del Coto, y resume algunas líneas que vengo trabajando para abordar la no ficción televisiva según un enfoque enunciativo que contempla la dimensión pática. Se parte de la idea de que, tanto en relación con los discursos que producimos, como con aquellos que receptionamos, el cuerpo funciona como punto de referencia que permite establecer relaciones de comparabilidad con los mundos convocados en los enunciados, en cuanto a *intensidad* afectiva (cómo nos toca, nos afecta) y *extensión* (cómo determinamos en el espacio, posiciones y distancias).

En particular, procuramos avanzar en la caracterización de los cuerpos mediatizados (soporte de operaciones significantes) que realizan sus evoluciones frente a la pantalla, según un guión de la seducción, configurada sobre la tópica del juego (erótico), el esteticismo, la artísticidad y las emociones.

* * *

Introducción

Este trabajo se inscribe dentro del proyecto Ubacyt “Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales”, dirigido por María Rosa del Coto, y resume algunas líneas que vengo trabajando para abordar la no ficción y las *feintises* televisivas, según un enfoque enunciativo que contempla la dimensión pática. Parto de la hipótesis de que, tanto en relación con los discursos que producimos, como con aquellos que receptionamos, el cuerpo funciona como punto de referencia que permite establecer relaciones de comparabilidad con los mundos convocados en los enunciados, en cuanto a *intensidad* afectiva (cómo nos toca, nos afecta) y *extensión* (cómo determinamos en el espacio, posiciones y distancias).

A partir de los desarrollos de la Semiótica del discurso de inspiración greimasiana, la Semiótica tensiva o de las pasiones (Greimas y Fontanille 1994; Fontanille 1989, 2001, 2004; Parret 1989, 1995), la enunciación es un proceso que no se constituye alrededor de un mero “yo lingüístico”, sino que se configura, en y por el discurso, en un *yo sensible, afectado*, fuertemente *anclado en un cuerpo*, sede de la *mira* y la *captación*, a partir de las cuales se representa nuestra experiencia del espacio y del tiempo (Fontanille 2001).

Mi objetivo es presentar una descripción preliminar de las operaciones modales de los cuerpos mediatizados/ sobre los cuerpos mediatizados, en particular aquellos que aparecen en pantalla siguiendo un guión de la seducción; de ahí que me permito hablar de “cuerpos de la seducción” en tanto dispositivos que ponen en ejecución relaciones intercorporales configuradas sobre diversas tópicas de las emociones, el juego, el juego erótico, la espectacularidad, la artísticidad.

Cuerpos mediatizados y ostensión

En la descripción de la enunciación televisiva de la no ficción y de las *feintises*, considero central, focalizar el dispositivo de los cuerpos mediatizados, sus operaciones modales de carácter no verbal, y asimismo las operaciones de

puesta en imágenes sobre los cuerpos que suponen una inflexión indicial.

Desde esta perspectiva modal, la enunciación de este tipo de programas implica **enunciados ostensivos** de los cuerpos mediatizados (orden de lo factual). De base, he allí unos cuerpos frente a la cámara/ las cámaras en espacios preparados para que realicen sus evoluciones (el estudio, las casas de aislamiento en los *reality game shows* por ejemplo) o en espacios cuyo estatuto existencial no suponen la determinación del medio. Este orden de la ostensión no debe ser olvidado a la hora de rendir cuenta de la especificidad de la enunciación no ficcional televisiva. Hablar de un orden modal de ostensión de los cuerpos mediatizados entraña separarse de las aproximaciones que ven la imagen/ la enunciación/ el vínculo espectadorial de la televisión en términos de simulación, simulacro, descorporización (Baudrillard 1978, González Requena 1999, Dubois 2001). Los valores de verdad, falsedad, fingimiento (si los que aparecen en pantalla dicen verdad, o no dicen verdad, mienten o fingen sus emociones) no son puestos en juego en este dominio del dispositivo tensivo que se pone en funcionamiento con la mediatización de cuerpos en tanto capa metonímica de producción de sentido, y más aún, cuando ésta se articula con la mirada a cámara. Esto es, hay un dominio de anclaje corporal asertivo, que se refuerza de modo inmanente con enunciaciones lingüísticas e icónicas que apuestan a la transparencia; y en vinculación con la circulación social de los textos, por la existencia de discursos acompañantes que delimitan un campo de efectos en clave autenticante o verista. Así los cuerpos -en tanto “carne”, punto de referencia espacial, “cosa del mundo”- se comportan en su mediatización televisiva no ficcional y en las *feintises* como soporte material en donde quedan inscriptos índices de estados afectivos y habilitan la emergencia de otras modalidades enunciativas, entendidas como predicados que actúan sobre otros predicados; es decir, que modifican el estatuto de los predicados asertivos de base.

Darse a ver/ querer- querer/ gustar- gustar

Los cuerpos mediatizados pueden evolucionar frente a cámara, no movidos por un programa modal de hacer-hacer (manipular); es decir, siguiendo una estrategia intencional argumentativa (Parret 1986, 1995), sino moverse e instaurar una relación con otro / con otros en tanto experiencia sensible:

(...) el lazo por seducción parece crearse y sostenerse en una dimensión de superficie del discurso, su dimensión sensible. La esfera de lo sensible, como sabemos, atiende a dos polos de la experiencia: la percepción del mundo exterior, a través de la actividad de los sentidos, y la sensación de la vida interior, de los afectos, emociones, pasiones. El lugar de confluencia, de pasaje e inscripción, de ambos registros es el cuerpo propio. Todo aquello que ponga en juego la percepción sensorial, que afecte los sentidos y la sensibilidad entera del cuerpo convoca, bajo la forma primaria de la atracción o la repulsión, la respuesta afectiva.

Ahora bien, esta activación sensible, del cuerpo y de los afectos, la llamada "experiencia estética" tiene una forma particular de acontecer (...) relación por contagio" (Filinich 2004:5)

La autora explicita que la relación por contagio no se describe en términos de causa- efecto, sino de contacto, como la implicada entre el placebo y la cura, ya que el medicamento no es su causa.

Cuando los cuerpos mediatizados están implicados en la seducción, hay una puesta en escena de esos cuerpos (se dan a ver), es decir hay una visibilidad tanto ostensiva como trabajada figuralmente y se convoca un no dicho, una trama trunca, una promesa, que da pie a lo imaginario, según la descripción aportada por la hermenéutica y el psicoanálisis, que son recuperados por la semiótica tensiva:

(...) la trama que crea la seducción (tensión entre lo visible y lo oculto, promesa, abandono) señala, designa a sus actores, cuyas figuras –si alguna tienen– es la de ser, antes que nada, seducidos por la propia trama. (Filinich 2004:6)

Decimos que no implica entonces una escena persuasiva; sino una relación entre los cuerpos seductores que se autoconsume en el mero despliegue de signos (tonos, palabras, gestual, proxémica), signos que aparecen como consistentes, en

la medida en que muestren su propia eficacia de atracción o encanto. Señala Baudrillard (1989):

Por eso ni la magia ni la seducción son del orden del creer o del hacer creer, pues utilizan signos sin credibilidad, gestuales sin referencia, cuya lógica no es la de la mediación, sino la de la inmediatez de todo signo, cualquiera que sea.

(...) cada uno sabe que el encanto reside en esta reverberación inmediata de los signos; no hay tiempo ínter-medio, tiempo legal del signo y de su desciframiento. Ni creer, ni hacer, ni querer, ni saber: las modalidades del discurso le son ajenas, así como la lógica distinta del enunciado y de la enunciación. El encanto siempre es del orden del anuncio y de la profecía, de un discurso cuya eficacia simbólica no pasa ni por el desciframiento ni por la creencia. La atracción inmediata del canto, de la voz, del perfume.”(Baudrillard 1989:73)

Los cuerpos de presentadores, conductores y entrevistados (mediáticos o no mediáticos) establecen entre sí o hacia el público relaciones corporales moduladas por la lógica del agradar/ gustar/ seducir, reproduciendo la estereotipia comportamental que imponen las relaciones interpersonales de carácter público y no formal.

Las operaciones modales de los cuerpos son prioritariamente proyectadas a partir de las muestras de afecto (sonrisas, contacto corporal) y movimientos y heixis calculados, cuya tensitividad se sostiene en los recorridos metonímicos de las miradas (de otros actantes presentes en la pantalla y del destinatario convocado) movilizadas por relaciones de contagio/ contacto.

Repertorio de seducciones

Cuando las emisiones adoptan el dispositivo enunciativo de la presentación (Nel 1997), aparece habilitado que los cuerpos que sostienen el eje O-O sean soporte de operaciones modales del querer-querer; gustar-gustar; agradar, aunque no de modo necesario: dependerá de los registros y tonos asociados a cada género, siendo las **expresiones en grado 0 de la seducción** los cuerpos de periodistas y conductores de noticieros, programas de investigación periodística, de opinión o los que aparecen en emisiones con contenido

documental, por ejemplo. No obstante, pueden reconocerse en la TV argentina ciertas **modulaciones seductoras** aún en ese tipo de géneros: la textura entre maternal y sensual de la voz y los ojos entrecerrados (sinestesia vocal) de Débora Pérez Volpin para despertar a los televidentes de las 8 en *Arriba argentinos* (canal 13); el escote pronunciado de la conductora del noticiero dominical de Canal 2; los modos desestructurados de Germán Paoloski y su compañera en *Diario de medianoche* (Telefé), pueden ser algunos ejemplos.

En un primer acercamiento, en el repertorio de seducciones, los cuerpos pueden generalmente manifestarse, movilizar lazos metonímicos, en términos de **simpatía** (del lat. *simpathia*, y este del gr. *συμπάθεια*, comunidad de sentimientos), entendida como: “1. Inclinação afectiva entre personas, generalmente espontánea y mutua”; ó “3. Modo de ser y carácter de una persona que la hacen atractiva o agradable a las demás” (URL: <http://www.rae.es/rae.html>).¹ En este caso, las operaciones se reducen a afectar el rostro. Si focalizamos las evoluciones frente a cámara; es decir, lo que los cuerpos hacen según el formato de cada programa -con la repetición de un guión de entradas y salidas, secciones fijas, distribución de roles-, vemos que los cuerpos en el estudio que modalizan la seducción son soporte de operaciones estéticas en intersección con los géneros primarios de la conversación: chistes, saludos, piropos. Se trata de una suerte de “danza intercorporal” de empatía. Los metaenunciadores y participantes destinan a cámara guiños, sonrisas y besos. Aquí, como en las otras expresiones que comentaremos, se pueden identificar una variedad de estilos comportamentales; en este caso, hay “simpáticos” en diferentes claves: angelical, *naif*, elegante, sensual, divertida, irónica; etc., (espectro amplio de estilos de simpatía: Maru Botana, Mariana Fabiani, Leo Montero, Susana Giménez, Karina Mazzocco, por ejemplo).

El otro funcionamiento del agradar/ gustar que detecto en los programas que usan el dispositivo de la presentación, responde a la figuración del cuerpo a partir de una máscara/ un conjunto de motivos estereotipados que se vinculan con

las técnicas de composición de personajes del *clown* de circo o del actor cómico. Pasamos del dominio de lo no ficcional al dominio de la operación ficcional por excelencia: el conductor, participante o integrante del staff “**hace un personaje gracioso**” para divertir a la audiencia; aunque puede haber una gradación hacia lo autenticificante, que genera lecturas en términos de “**es así**”. Como ejemplos, el tentado y torpe de Marley; Julián Weich y sus homenajes a Pepe Biondi; el relator de boxeo/ *catch* devenido integrante del *staff* de *3,2,1... a ganar*, Osvaldo Principi, Flavio Mendoza, el borracho de Polvorines.² Escenas grotescas acompañan muchas veces este tipo de cuerpos-*clown*: golpes fingidos, tortazos, gestos picarescos, y resulta subrayado lo enfático, lo eufórico, lo desaforado de los movimientos y la altura de las voces.

El seducir en clave erótica y/o pornográfica resulta otra de las modalidades detectadas: los recorridos indiciales se disparan a partir de la exhibición de los cuerpos con ropa ajustada (que muestra más los atributos que lo que los oculta), desplazamientos, movimientos y poses según patrones representacionales del video/ producción fotográfica porno, el cabaret, el teatro de revista. Por eso mismo, no se trata de la movilización de una seducción a partir de cuerpos erotizados, sino a partir de planos de conjunto y sinécdoques visuales de una mirada *voyeurista*. Los cuerpos son indagados por cámaras en mano, por ejemplo, que trozan en primer plano los glúteos asomándose debajo de la pollera. Las operaciones de fragmentación y énfasis sobre partes del cuerpo (boca, senos, glúteos) que de ese modo los disuelve como totalidad, son comentadas como características de la enunciación pornográfica (Nichols 1997).

Podemos agregar a esta enumeración: la mostración estetizante de los cuerpos frente a cámara cuando dominan las habilidades artísticas de un *performer* que baila, canta, hace su número en un espacio construido como *escenario* (Varela, G. 2008); las manifestaciones de la seducción de los raros, *freaks* o bizarros, que proyectan recorridos tensivos contradictorios (curiosidad/ rechazo): Zulma Lobato; Noelia, la enana sexy; la gorda *streaker*; los cuerpos

“lookeados”/ o “producidos” para la ocasión: el jurado de *Showmatch: Bailando por un sueño*; Mirtha Legrand y sus invitados, entre otras manifestaciones.

A modo de cierre

Fue mi interés presentar una versión preliminar de un repertorio de las seducciones televisivas, entendiendo, como plantea Filinich (2004), que lo que seduce no es porque posee ciertas cualidades particulares. Los cuerpos se configuran de tal modo que “se presta(n) para ser percibido(s) como la causa del efecto pasional que genera en el sujeto” (2004: 6). Se trata de una “*intensidad* (que) se produce y se comparte”, “una *intensidad* sentida” que se combina con “una cierta *extensión* que le sirve de soporte” (2004: 3), señala la autora. Esta vía abierta por los presupuestos y descripciones de la semiótica tensiva me parecen de alta productividad para rendir cuenta de las particularidades que reviste la enunciación televisiva de lo no ficcional y las *feintises*; que, como dispositivos, cuenta con los cuerpos mediatizados y los recorridos indiciales de las cámaras y la edición audiovisual sobre los cuerpos.

Dominio de las emociones, las tensiones fóricas generadas por los desplazamientos, los cambios de ritmo, el tono alto o los cuerpos impúdicos como variados ropajes de la seducción se reconoce que, al decir de Baudrillard:

es inmediatamente reversible, su reversibilidad proviene del desafío que implica y del secreto en el que se sume. (...) forma dual que se agota en un instante, y cuya intensidad proviene de esta reversión inmediata. Con capacidad de embrujo, como un discurso despojado de sentido, al que por esta razón absurda no se le puede dejar de responder". (Baudrillard, 1989: 79)

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

Baudrillard, J. (1989) *De la seducción*. Madrid, Cátedra.

Dubois, Ph. (2001) *Video, cine, Godard*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.

Filinich, M.I. (2004) “La trama de la seducción” en *Revista Topos & Tropos N° 1* Córdoba, Argentina. URL: www.toposytropos.com.ar

Fontanille, J. (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*. Paris, Hachette.

Fontanille, J. (2001) *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima, FCE.

Fontanille, J. (2004) *Soma et séma. Figures du corps*. Paris, Maisonneuve & Larose.

González Requena, J. (1999) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

Greimas, A. y Fontanille, J. (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Nel, N. (1997) «Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles» en *Réseaux N° 81*, Paris, CENT.

Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.

Parret, H. (1986) *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires, Edicial.

Parret, H. (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires, Edicial.

Varela, G. (2008) “Lo bello conocido: espacios autenticantes de la cotidianeidad en la televisión de aire” en: www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto

NOTAS

¹ Es interesante también retener las definiciones de las acepciones correspondientes a la biología y la física: “4. f. *Biol.* Relación de actividad fisiopatológica entre órganos sin conexión directa. 5. f. *Fís.* Relación entre dos cuerpos o sistemas por la que la acción de uno induce el mismo comportamiento en el otro.” (URL: <http://www.rae.es/rae.html>)

² A modo de ilustración, transcribo, algunas intervenciones en un foro de Argentina, con el tema: “Principi está loco”/ - Porque en mi casa están viendo el programa de Marley y el tipo se la pasa diciendo huevadas gritando. Está totalmente loco./ - es un personaje / - Pero hace ya varios años que ese personaje se le incorporó y lo hace a cada rato. Para mí el personaje le ganó a la persona, como Paolo. <http://www.psicofxp.com/forums/discusiones-generales.13/1000517-principi-esta-loco.html> Consulta: 2/ 10/ 2010

MODOS REPRESENTACIONALES EN LA NO FICCIÓN TELEVISIVA

Graciela Beatriz Varela

varelagb@gmail.com

Proyecto de investigación: Performance y vida cotidiana

Directora: María Araceli Soto

FCS – UBA

Palabras clave

Televisión, no ficción, cuerpos y espacios, vida cotidiana, modos representacionales realistas

Resumen

Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto Ubacyt “Performance y vida cotidiana”, dirigido por María Araceli Soto, y resume algunas líneas que vengo trabajando para abordar la no ficción televisiva, en tanto espacio discursivo relevante en el cual se tramita la configuración de nuestro cotidiano, no sólo a partir de los contenidos mediatizados.

Por una parte, los programas no ficcionales ponen en escena un entramado de "lenguajes corporales" a través de diversos funcionamientos de la mostración, la aserción, la interpelación, la persuasión o la seducción. Por la otra, las operaciones indiciales desplegadas a partir del trabajo de las cámaras y la edición audiovisual, en tanto instauradoras de unas miradas sobre los cuerpos y los espacios cotidianos, se asocian a modos representacionales realistas de larga data.

Las operaciones estéticas presentes en la mirada/ miradas sobre los cuerpos y espacios televisados *se hace/n una/s* con la mirada/ miradas de los cuerpos y espacios de nuestra cotidianeidad, borrando o naturalizando al máximo las operaciones configuracionales.

* * *

Introducción

Esta ponencia se inscribe en el Proyecto Ubacyt “Performance y vida cotidiana”, dirigido por María Araceli Soto. Resume algunas líneas que vengo trabajando para abordar la no ficción televisiva, en tanto espacio discursivo relevante en el cual se tramita la configuración de nuestro cotidiano, no sólo en función de los contenidos mediatizados: lugares, eventos, actores sociales diversos. Además de esto, los programas no ficcionales, y los híbridos o *feintises* en particular (Jost, 1997, a partir de Hamburger, 1957 y Genette, 1993), ponen en escena un entramado de “lenguajes corporales”, a través de diversos funcionamientos de la mostración, la aserción, la interpelación, la persuasión o la seducción, de tal suerte que se tornan cuerpos que al insistir en su repetición resultan “conocidos”.

El trabajo de las cámaras y la edición audiovisual recortan y subrayan este conjunto variopinto, en tanto instauradores de unas miradas que los naturalizan y los vuelven coextensivos a nuestros rituales de todos los días (el despertar, el almuerzo, la cena, la traspasada), como así también, los convierten en insumos temáticos para la conversación.

Con los rasgos de mayor o menor complejidad según los programas, las operaciones de puesta en imágenes construyen cuerpos, espacios televisados y de la televisión, borrando o naturalizando al máximo las operaciones configuracionales. Es en este sentido que planteamos que esas miradas (esas maneras de dar a ver, de dar a mirar cuerpos y espacios) se inscriben en modos representacionales realistas de larga data que *se hace/n una/s* con la mirada/ miradas de los cuerpos y espacios que ponemos en funcionamiento en nuestra cotidianeidad.

1. Efectos de ficcionalidad/ no ficcionalidad

Hay acuerdo en considerar que no existen indicios de ficcionalidad que sean incontestables, absolutos o privativos del relato ficcional, literario o

audiovisual; que procedimientos como, por ejemplo, los estilos directo e indirecto libre se pueden encontrar en textos periodísticos y aún, en el relato histórico, o el uso de la ocularización secundaria por montaje (Gaudreault y Jost 2002) no resulta inhabitual en el documental. Al mismo tiempo, los discursos suelen manifestar otras particularidades que exigen considerar una categoría de textos híbridos o tensados entre ambos regímenes. Inscribiéndose en una tradición narratológica clásica, Jost ha retomado de Hamburger (1957) y de Genette (1993) la noción de *feintises* o discursos de fingimiento para hablar de aquellos relatos anclados en Yo-orígenes reales en los que parece indecible definir si sus aserciones son fingidas (fccionales) o remiten al universo de lo factual, implicando la construcción de un mundo probable. Así, según Jost (1997), el efecto de realidad que producen las *feintises* no viene dado por el parecido con el mundo, sino por la convicción de que ese discurso es proferido por alguien que pertenece a nuestro mundo.

En la producción televisiva han proliferado expresiones variadas de *feintises*, tanto en la forma de géneros-P (Verón [1988] 2004) que, a partir de los `80 comenzaron a recortarse en las grillas de programación y otros metadiscursos bajo las categorías de *realities* y de *talk-shows*; o bien, insertadas en otros géneros: segmentos de *magazines*, programas periodísticos de distinto tipo, programas de entretenimiento, por ejemplo.

Por tanto, la ficción y el vasto territorio de lo que no lo es pareciera que exige abordarse no en función de descriptores textuales de ficcionalidad o de no ficcionalidad, sino en función de los efectos efectivamente producidos en recepción, en los que se verifica un campo de dispersión de reglas de lectura de los textos en clave más autenticante/ menos autenticante.¹

2. El dispositivo enunciativo de la presentación

En este punto, cabe agregar dos cuestiones más al tema convocado: por una parte, el hecho de que los programas no siempre se organizan privilegiando el

régimen de la representación, desplegando sólo secuencias narrativas; y por la otra, que diferentes modulaciones de lo realista prevalecen como moldes representacionales.

Con respecto al primer aspecto, Nel (1997) plantea que las emisiones pueden organizarse combinando distintos tipos de secuencias (descriptiva, explicativa, argumentativa, dialogal, prescriptiva, poética, narrativa) que se articulan de acuerdo con una fuerza dominante,² y de modo particular, como géneros característicos se pueden identificar en la producción televisiva, varios tipos de formatos en los que los cuerpos de conductores, presentadores, periodistas adoptan el dispositivo enunciativo de la presentación. Señala Nel (1997:4):

(...) `forma de relación con el otro'; `lugar para temas'; `caso particular de la lógica de actualización y de disipación'; producción del directo `como espectáculo de un ser juntos', a la vez en el campo y en el marco; liberación de instantes emotivos espectaculares; medio para encarnar una enunciación deíctica y una muy fuerte reflexividad. La televisión parece sin cesar presentar los discursos de sus presentadores y animadores, presentarse, volcarse en la autopromoción o la autocelebración. (Nel 1997:4)

Se ha afirmado extensamente que de este modo los conductores y sus espacios se presentan como dobles de los televidentes (Eco 1987; Cassetti-Odin 1990, Verón 1983, 2001), a partir de relaciones de orden icónico: analogía establecida en función de la apariencia, la indumentaria y otros artefactos que se acoplan a las convenciones vigentes o de moda, y asimismo de la gestualidad, según un rango de patrones idiosincrásicos reconocibles (clase, región cultural, edades). Estos procesos de identificación además se sostienen de modo especial en un funcionamiento indicial, propio del dispositivo mediático implicado y del dispositivo enunciativo de los cuerpos actuantes: acciones, gestos, miradas y su puesta en imágenes televisiva imprimen recorridos metonímicos, entre los que podemos enumerar, a título ilustrativo:

- muestras de afecto dedicadas a cámara: saludos, besos, guiños, insultos gestuales;
- juego de miradas en busca de complicidad dirigidas a otros participantes y a cámara (con el mismo funcionamiento del aparte teatral);
- muestras de afecto captadas por las cámaras (y en algunos casos, “robadas” a los cuerpos mediatizados);
- tono o tensión y volumen de las voces, que irrumpen y llaman la atención: chillidos, gritos;
- cuerpos eróticos que se exhiben y
- miradas que se posan o señalan atributos sexuales: senos, glúteos, pectorales, genitales.

La hibridación entre ficción y no ficción tiñe estas evoluciones frente a cámara, generando una frecuente oscilación interpretativa: “¿es o se hace?”; “¿de mentira o de verdad?”, porque aún aquellas interacciones que siguen un guión ficcionalizante se inclinan, como planteábamos, hacia modulaciones de lo realista, que apuestan al efecto de transparencia.

3. Los personajes-persona/ las personas-personajes

En sus inicios, paralelamente a la producción masiva de películas, la industria del cine representada por los grandes estudios edificó un sistema de estrellas, galanes y divas envueltos en un halo de *glamour*, sofisticación, y a veces misterio. Por el contrario, las figuras de la radio y la televisión, ni siquiera en sus comienzos, se beneficiaron con estos atributos: una suerte de halo democratizador envolvió a los conductores, periodistas y artistas que trascendieron en estos medios. Muchas veces, los relatos que los acompañaron los recortaban de un fondo, origen humilde o mediano, con historias que podían incluir “el viaje en búsqueda de la vocación”, “los primeros pasos”, “los intentos fallidos” hasta que los “descubrieron” y/o “el ascenso”, “el éxito” y “la bendición dada por la preferencia del público” hacia alguno o varios de sus programas.

En lo que atañe a la televisión argentina de las dos últimas décadas ha crecido un sistema complejo de personas-personajes; personajes- personas, acorde al estilo de convivencia y cercanía que impone la Neo-TV y sus expresiones posteriores,³ y el conjunto de relaciones con las distintas prácticas de producción/ consumo discursivos, que se albergan en Internet (*weblogs*, foros, *Facebook*, *Twitter*, etc.). Se trata de un sistema que articula miembros provenientes de los circuitos de promoción y éxito “tradicionales” (figuras del espectáculo, el periodismo, el deporte que permanecen en base a los distintos trabajos que encarnan y que logran grados diversos de popularidad a lo largo del tiempo) entrelazados con un conjunto variado de los denominados “mediáticos”, personas-personajes/ personajes-personas, que protagonizan ficciones efímeras, escándalos, visibilidades de corte bizarro, *freak* o prostibulario.⁴ La crítica de espectáculos los caracteriza como un “fenómeno que se retroalimenta”, dado que “la pantalla genera más pantalla”⁵ y abundan calificativos que describen sus apariciones en términos de “bajo” o “pobre” desde lo estilístico, educativo o cultural.

No es nuestro objetivo detenernos en una evaluación estética de la factura de este tipo de personajes o en especulaciones filosóficas acerca de su emergencia, sino más bien detenernos de modo puntual en la descripción de un conjunto de particularidades representacionales que vemos conectadas con una de las modulaciones de lo realista, que como adelantamos, sazonan su configuración, mientras se apela a un registro autenticante dado por el anclaje en Yo-orígenes reales, cuerpos ostensivos frente a la pantalla (combinación entre figuración y presentación).

4. Modulaciones de lo realista

Suele provocar equívocos la categoría del realismo. En el espesor de la producción teórica sobre arte, literatura y cine, así como también en los posicionamientos estéticos e ideológicos de movimientos o escuelas artísticas, la noción es objeto de distintas abordajes de los que no puede obtenerse un conjunto

homogéneo de caracteres que permitan diferenciarlo de otros estilos representacionales.

En algunas aproximaciones clásicas, dimensiones como, por ejemplo, la impronta del referente en los textos o el gesto expresivo y político del artista que se vincula con una realidad que lo interpela, suelen ser puestos en consideración para rendir cuenta de distintas estéticas realistas. El cuestionamiento del estatuto del referente, de la categoría histórica del autor y de la representación ha generado que el concepto se dirima no en vinculación a cómo “representar lo real” (que presupondría la existencia de un real objetivo, empírico, exterior a los textos) sino a cómo “producir lo real”, en la medida en que los distintos sistemas semióticos con los que contamos para nuestro contacto con el mundo son los que lo construyen. En ese mismo sentido, se ha pensado lo realista como el producto de un conjunto de convenciones de puesta en relato, como construcción de un mundo verosímil.

En relación a las narraciones audiovisuales, cuestiones como la analogía y el registro y la dominancia de lo visible determinados por el dispositivo han permitido hablar de “realismo tecnológico”, distinguiéndose entre *el efecto de realidad* (efecto generado sobre el espectador en una imagen representativa por el conjunto de indicadores de analogía) y *el efecto de lo real* (juicio inferencial del espectador acerca de que aquello que ve, ha existido o ha podido existir en lo real) (Aumont 1992, quien retoma a Oudart, 1971).

A propósito, Quintana (2003:76) señala para el realismo “el valor de la referencialidad como forma de lectura”:

[partimos] de no considerar el realismo como una simple escuela, sino de observarlo como una constante de los diferentes discursos artísticos en los que el referente se sitúa en el centro de una representación que pretende potenciar en el espectador la ilusión de realidad. (Quintana 2003: 28)

De este breve y parcial recordatorio, retenemos que lo realista consiste en una de las modulaciones constantes de la producción estética, que se alterna con

expresiones fuertemente formales y/o que remiten a universos idealizados. Aparece como los momentos de todo arte o de todo período histórico en los que hay una atención puesta en la indagación del referente; las preocupaciones estéticas e ideológicas privilegian el componente del “contenido” representado, y en verdad, sobre “la fidelidad” que se ponga en juego para representarlo. Las operaciones de tipologizar y caracterizar sectores sociales, lo cercano espacial y temporal (la sociedad, lo cotidiano, los medios, el tiempo real), el vínculo espectadorial, la discusión sobre la dimensión ética de una “verdad estética”, entre otros aspectos, se asocian a las expresiones realistas.

A lo largo de la historia de la representación artística y mediática identificamos distintos movimientos y escuelas que asumen la denominación (realismo socialista, neorrealismo italiano, hiperrealismo, nuevo realismo, por ejemplo); otros, que convocan sus atributos (pop art, arte relacional, situacionismo, dogma 95, por ejemplo) y hasta géneros, que exigen para su caracterización la categoría (novela picaresca, teatro épico, grotesco, entre otros); cada uno de ellos, definiéndose por sus reenvíos textuales y axiología particulares. Asimismo, reconocemos diferentes modulaciones de lo realista (naturalismo, costumbrismo, nativismo, etc.).

En relación a la no ficción televisiva, en un trabajo anterior señalábamos, analizando los recorridos indiciales que las cámaras y la edición audiovisual instauran como mirada/ miradas sobre los cuerpos, ciertos procedimientos habituales vinculados con lo realista, a saber:

1) la enumeración realista y/o costumbrista: cuando en los reportajes de tema social se observa una puesta en imágenes que hilvana motivos que tipifican los espacios, protagonistas o eventos. Por ejemplo, para barrio marginal o villa de emergencia: tomas de las calles de tierra, niños descalzos, basura; para inundación: toma aérea de campos bajo el agua, imágenes de perros sobre los techos, desplazamiento en canoas, colchones transportados sobre las cabezas;

2) el detalle naturalista: en la misma clase de reportajes, la sinécdoque particularizante de una parte del cuerpo de quienes testimonian (uñas, arrugas, cicatrices, dientes cariados o faltantes) para su retratificación en términos de determinaciones étnicas o sociales (Varela, G. 2009).

En lo que sigue, avanzo en la consideración de la modulación costumbrista en los programas híbridos o *feintises*.

5. El costumbrismo audiovisual

En la producción audiovisual de todas las épocas, lo costumbrista se cuenta como una de las modulaciones influyentes en la configuración de géneros cómicos y dramáticos, sobre la base de una fuerte tipificación de ambientes, conflictos, personajes, reconocibles particularmente por sus variedades lectales. Los relatos con impronta costumbrista optan por aumentar el número de personajes secundarios y en algunos casos, incorporar comparsas para identificar situaciones cercanas, actividades y perfiles sociales. En las variantes cómicas, los diálogos chispeantes sostienen el mayor peso, no sólo del efecto hilarante, sino del desarrollo narrativo; y suele haber proclividad hacia un registro lingüístico “bajo”, que proviene de los géneros populares o masivos (la revista, el circo, los cánticos de las hinchadas de fútbol o el tango reo, por ejemplo, en las manifestaciones argentinas). La tipificación descansa frecuentemente en el acierto puesto en la selección de los actores, cuya personalidad o fisonomía se ajustan a los *physiques du rôle* de los personajes.

Estos rasgos son posibles de reconocer en los programas no ficcionales y *feintises* de la televisión argentina actual, en particular en el despliegue y conformación de lo que denominamos las personas- personajes; los personajes-personas, que construyen su figuración/ presentación a partir de la combinatoria de ingredientes fácticos (datos de su biografía real) y ficcionales, según una caracterización que los identifica fácilmente dentro de un tipo y un rol actancial. Contenido representado en una nota de color de *Policías en acción* (Canal 13),

Peter, el borracho de Polvorines, deviene uno de los personajes comparsa de un programa humorístico *Sin codificar* (Canal 2), pero también, cuerpo testimoniante de su primer viaje en avión y periodista en terreno, “notero” en el Mundial de Sudáfrica. Encarna los motivos de: “el gracioso”, “el borrachín”, “el alma de las fiestas”, de larga tradición, valiéndose de una serie de muletillas verbales que lo hacen recordable: “espectacular”, “el punto justo de soda”, ja-a-a-a-a”. En *Animales sueltos*, la dupla Coco Silli -reuniendo los roles de actor/ panelista/ humorista- y Alejandro Fantino juegan su presentación/ representación a partir de una serie de clichés vinculados a un universo masculinista (anécdotas sobre desempeño sexual, compañía de mujeres exuberantes, “las amigas y amigos”, “la noche”, “la joda”). También se puede mencionar como otros ejemplos las “historias de amor”, con sus secuencias estereotipadas, que protagonizan Tinelli-Coki (la *fan* que busca enamorar al conductor exitoso de *Bailando por un sueño* 2010)⁶ o Paula Chávez y Peter (la bella y esquivia modelo y el productor tierno y enamorado de Ideas del Sur de *Bailando por un sueño* y *La cocina del show*). Como ya señalamos, fisonomía y personalidad de los participantes refuerzan los efectos de autenticidad de los guiones ficcionales; baste recordar el contenido y tenor de los comentarios que se vuelcan en los foros y otros formatos de producción/ consumo discursivo por Internet, y que se inclinan a una lectura factual de lo mediatizado: “esto es lo que ocurre entre ellos”; “así son ellos”, o las ambigüedades presentes en las notas de espectáculos.⁷

Una última observación. Cuando se considera la puesta en escena costumbrista, se suele hacer alusión a la disposición de amplios escenarios que permiten la permanencia y el desplazamiento simultáneo de los personajes; y en relación a la puesta en imágenes, se suele reconocer el uso de varias cámaras, cuyos procedimientos de edición o montaje rítmico, dibujan un espacio con profundidad. Podemos ver este funcionamiento particularmente en el programa conducido por Marcelo Tinelli, en donde el cuerpo de bailarinas, los familiares o los amigos famosos de los participantes, los integrantes del jurado, los

productores, los *coaches*, los guardespaldas de Fort, el equipo técnico, los numerosos concursantes son puestos en imagen a través de tomas de conjunto que se alternan con destakes de una cantante que forma parte del público y busca su oportunidad, una *fan*, el espectador negro de Zaire, etc., etc., a los efectos de construir de modo típico un escenario mediático colorido y gracioso.

A modo de cierre

Jost (2003) en un artículo sobre la cotidianidad que impone la televisión de juegos de rol (tele-realidad, *reality game shows*, como *Operación Triunfo* y *Gran Hermano*) remarca que en ellos hay una reducción de lo real al dominio de lo visible y lo observable. Afirma que:

Del mismo modo que para Cocteau no existe el amor, sino pruebas de amor, la televisión de juegos de rol debe poseer signos de emoción, perfectamente codificados e inmediatamente legibles por el telespectador. De allí el privilegio dado a las lágrimas y a las discusiones y, bien entendido, a todos los gestos más cotidianos en la medida en que sean interpretables sin dificultad. Esta nivelación de los signos de la emoción y de la emoción misma, de esos hechos y gestos, por la cual la realidad de la persona se reduce a lo que ella parece, es la última astucia de la combinación realidad/ ficción. (Jost 2003)

Con distancia crítica señala que “el ‘buen’ programa televisivo es aquél que confunde visualmente el gesto y la cosa”; y en ese posicionamiento, parece resonar la desconfianza platónica hacia las imágenes y la mimesis.

Por nuestra parte, preferimos pararnos desde un lugar teórico que contemple la especificidad de la enunciación televisiva. Los géneros de la no ficción y *las feintises* permiten la reproducción del actuar y del hablar; esto es, siguiendo a Verón implican “dispositivos mediatizados de gestión colectiva de impresiones, afectos y vínculos indiciales” (Verón 2003: 7)

Por otra parte, la cuestión de la referencia, que se plantea como una “obsesión” en todos los realismos a lo largo de la historia, adopta nuevas inflexiones en la actualidad mediática, en la que el giro autobiográfico, el vínculo

espectatorial, las capas superpuestas de dispositivos de representación/ presentación afectan la conformación del sistema de personas/ personajes/ personajes/ personas de la *web* y la TV, y explica, en parte, la alta circulación de cierto tipo de textos y programas que fagocitan géneros simples y formatos espectaculares populares.

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Barcelona, Paidós.

Casetti, F. y Odin, R. (1990) “De la paleo a la neo televisión. Aproximación semio-pragmática, en *Communications, N° 51 Télévisions/ mutations*. Paris, Seuil.

Eco, U. (1987) “TV: La transparencia perdida”, en *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires, Lumen.

Gaudreault, A. y Jost, F. (2002) “El punto de vista” en *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

Genette, G. (1993) *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.

Hamburger, K. (1995 [1957]) *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor.

Jost, F. (1997) “El simulacro del mundo” en: *Versión, N° 7*, octubre. México, U.N.A.M.

Jost, F. (2003) “La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva” en *Figuraciones N° 1/ 2 Memoria del arte/ Memoria de los medios*, diciembre. Buenos Aires, IUNA Crítica de Artes. Disponible en **URL:** <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=34&idn=1&arch=1#texto>

Nel, N. (1997) «Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles» en *Réseaux N° 81* Paris, CENT.

Quintana, A. (2003) *Fábula de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, Acantilado.

Varela, G. (2009) “Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la ficción televisiva” en *Figuraciones 6 Estéticas de la vida cotidiana*, diciembre. Buenos Aires, IUNA Crítica de Artes. Disponible URL: [http:// www. revistafiguraciones. com.ar/ numeroactual/ articulo.php?id=132&idn=6#texto](http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=132&idn=6#texto)

Verón, E. (1983) “Esta ahí, lo veo, me habla” en *Communications N° 38 Enonciation et cinéma*. Paris, Seuil.

Verón, E. ([1988] 2004) “Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: Producción, recepción, regulación”, en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Gedisa.

Verón, E. (2001) “El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica” en *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Norma.

Verón, E. (2003) “Televisión y política: historia de la televisión y campañas presidenciales”, en Neto, A., Rubim, A. y Verón, E. *Lula presidente. Televisão e política na campanha eleitoral*. São Leopoldo, Hacker- Unisinos. Disponible en URL: www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto

NOTAS

¹ Como puede advertirse, de este modo se privilegia el carácter de construcción social tanto de lo ficcional como de lo no ficcional; esto es, la distinción debe apoyarse en la operatoria de inclusión de los textos en las series discursivas que regulan sus procesos de recepción. La existencia de metadiscursos acompañantes, o las vinculaciones de los textos y los enunciados factuales, o la dimensión perlocucionaria de los discursos (sus efectos, desde una perspectiva pragmática) definen su régimen y sus reglas de lectura e interpretación. Las operaciones de puesta en discurso autenticantes y ficcionalizantes devienen de macroreglas configuracionales, que operando en recepción, permiten asociar los discursos (en términos de mayor/ menor grado de adscripción) a cada uno de estos regímenes.

² Teleológica, axiológica, afectiva, dramatúrgica, espectacular.

³ Verón (2003:5) señala, un tanto irónicamente, que prefiere no retomar los prefijos usados por Eco y Casetti-Odin de “Paleo” y “NeoTV”-, dado que, arribados a una tercera etapa de configuración enunciativa del medio, según su criterio, se vería obligado a utilizar una expresión como “neo-pos- televisión”, “incurriendo en el mismo error cometido a propósito de la modernidad”.

⁴ El adjetivo “prostibulario” usado aquí, no remite a una calificación provocada por mojigatería ante la exhibición desenfadada de cuerpos femeninos o la tematización creciente que aparece de la intimidad sexual de los personajes- personas/ personas-personajes. Alude al discurso social que se reconoce vinculado al universo de la explotación sexual comercial (promoción y consumo de prostitución) naturalizada históricamente (y por tanto, invisibilizada como tal), así como también “normalizada” bajo las rúbricas de “trabajo”; “joda”; “diversión”; etc.

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

⁵ Convertini, H. "Los nuevos mediáticos: Vi luz y entré", en Clarín, 5-9-2008. Disponible en: **URL:** <http://edant.clarin.com/diario/2008/09/07/um/m-01754414.htm>. Última consulta: 27-09-2010

⁶ Obsérvese el juego constante entre lo factual y la ficción que se pone al servicio de la presentación/ representación de este tipo de personas/ personajes: "Hasta hace dos meses era una virtual desconocida, pero los intentos por enamorar a Marcelo Tinelli en cámara hicieron de Patricia "Coki" Ramírez una de las figuras del momento, que ahora realiza presentaciones en todo el país. (...) Sin embargo, más allá de su carisma y registro vocal, Coki aprovecha las presentaciones para interactuar con el público y dialogar sobre lo que más le interesa a la platea: su relación con Tinelli. "Marce se tiene que enamorar de mí. Porque yo canto precioso y más de una de las que se le acercan... ¡no saben hacer nada!", aseguró, confiada y con picardía. De todos modos, ella sabe que todo es parte de un juego mediático que tiene una fecha de vencimiento si no se mueve con astucia. "Encontré mi línea pensando en el público de 'ShowMatch'. Mirando la tele y descifrando los códigos del escenario: la diferencia entre la fantasía y la realidad. Pedí pista... ¡y me largué!", aseguró." ("Coki" vive el sueño de la fama gracias a 'Showmatch', en URL: <http://www.elcomercioonline.com.ar/articulos/50036888-Coki-Ramirez-vive-el-sueno-de-la-fama-gracias-a-ShowMatch.html>/ Consulta: 27 de septiembre de 2010. (El subrayado es nuestro)

⁷ La periodista de espectáculos Mariana Brey comentó en la emisión del 5-10-2010 de BdV: "Ayer se besaron Peter y Pauilta, que ... una divina... me encanta esa pareja. Ojalá sea verdad. Ojalá no me estén mintiendo... ¿Y cuándo se van a besar Coki y Marcelo?/ Ángel de Brito: Eso lo veo más difícil."

ESTRATEGIAS DE INTERPELACIÓN A LOS LECTORES EN REVISTAS DE ACTUALIDAD

María Elena Bitonte

mariabitonte@hotmail.com

María Sofía Vassallo

msofiavas@yahoo.com.ar

Proyecto de Investigación: Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas *en papel* y en soporte *digital*

Director: Dr. Oscar Traversa

Co-directora: Carla Ornani

IUNA, Crítica de Arte, Rs/ 34/0077 (2009-2010)

Palabras clave

Operaciones – interpelación – modalidades enunciativas – papel – digital

Resumen

El propósito de esta presentación es comparar las estrategias de interpelación a los lectores puestas en juego en las tapas de revistas de actualidad, *Noticias* y *Veintitrés*, en sus versiones en papel y digitales. Haremos foco en las transformaciones producidas en la transposición de una tapa de revista de papel al soporte digital y las consecuencias que trae aparejado dicho pasaje sobre el contrato de lectura de cada medio. Se trata de averiguar si el cambio de dispositivo modifica las operaciones de construcción de colectivos.

* * *

Introducción

Nuestro propósito es identificar y comparar las distintas operaciones de interpelación a los lectores de las revistas Noticias y Veintitrés en sus versiones en papel y digitales. Entendemos por interpelación el acto por el cual se apela al destinatario de un discurso. No se trata simplemente de evocarlo sino, como dice Buenfil Burgos, la interpelación consiste básicamente en “la operación discursiva mediante la cual se propone un modelo de identificación a los agentes sociales a los cuales se pretende invitar a constituirse en sujetos de un discurso”. La tapa o portada de papel y la *front page* o *home* digital son espacios privilegiados para analizar dichas operaciones porque constituyen puntos cruciales del vínculo entre los medios y sus lectores, en los que, en gran medida, se sintetizan las dimensiones fundamentales del contrato de lectura. Las tapas de papel son, como lo señalaron Steimberg y Traversa, el lugar “por donde el ojo llega al diario”. No necesariamente ocurre lo mismo con la *home* pero de cualquier manera, en ambos casos se trata de espacios en los que se condensan representaciones fundamentales acerca del propio medio, sus lectores y los tipos de vínculos previstos entre ambos.

Las tapas de papel de Noticias y Veintitrés tienen un formato muy semejante (imagen y título central, recuadro superior e inferior, foto ángulo superior derecho). Las tapas de la edición en papel de Noticias no siempre presentan figuras de actualidad sino figuraciones que remiten a ideas o problemáticas relativamente complejas para un lector inadvertido. En todo caso, siempre prevalece una articulación argumentativa entre la imagen y los títulos. Cuando se trata de fotografías de personajes, estas corresponden a lo que Verón denominó “retórica de las pasiones”, es decir, imágenes que exhiben rostros cuya expresión demuestra, por analogía, que la situación descripta en el título se corresponde con la realidad. Cuando se trata de una construcción, en cambio, se recurre a la digitalización de imágenes para crear composiciones a partir del uso ingenioso de colores, *inserts*, fundidos con símbolos, emblemas, transposiciones de arte, intertextualidad y otras marcas que constituyen verdaderos índices

comentativos. Se convoca así, a un lector capaz no sólo de advertir estos indicios, sino también, de descifrarlos e incluso, de disfrutarlos. Por su parte, las tapas de la edición de la revista Veintitrés en papel, en general, se organizan en torno a la foto de uno o varias personalidades de la actualidad nacional cuyos ojos se encuentran con los del lector, lo miran, y esta mirada en sí misma constituye una interpelación. Se trata de un enunciado en el que, con Jakobson, prevalece la función fática, cuyo objetivo es establecer y restablecer la conexión indicial desarrollada por Peirce, entre los cuerpos de papel y los de carne y hueso. Sumado a esto, los títulos de las tapas de Veintitrés apelan a un horizonte de saberes y valores ampliamente compartidos y señalan con precisión, ponderan y jerarquizan los temas. En este sentido, y en comparación con las tapas de la revista Noticias, las de Veintitrés, aunque a veces usan recursos técnicos para la construcción de las imágenes de tapa, estas implican un menor grado de presuposición y hay una función referencial más claramente marcada, con indicadores que permiten identificar sin dificultad al sujeto o acontecimiento en cuestión.

En el caso de las *homes*, tanto en Veintitrés como en Noticias, estas habilitan diferentes modos de participación de los lectores que, considerando las amplias posibilidades del dispositivo, resultan muy restringidas. En la *home page* de Veintitrés, todas las notas se pueden votar y, cuando uno accede al contenido de cada una, aparecen los *rankings* de las noticias más leídas y las más votadas. Hace pocos meses, el sitio de Veintitrés habilitaba espacios de comentarios de los lectores en relación a cada nota. Pero se fueron cerrando progresivamente hasta quedar limitados al voto. En la *home* de Noticias aparecen ciertos recursos que permiten la interacción, como por ejemplo, el buzón de denuncias o el blog del lector. Este último espacio resulta bastante limitado, no es actualizado y sólo muestra comentarios elogiosos.

En ninguna de las dos revistas hay reproducción textual de la tapa papel a la digital. Siempre hay paráfrasis y pese a que es más abarcativa, no da cuenta de todas las secciones de la versión papel. En el caso de la *home* de Veintitrés, las fotos que corresponden a la nota central del número muestran a los personajes

retratados en sus lugares de trabajo, en acción. Sus miradas no se encuentran con la del lector, como ocurre con las de los mismos personajes en la tapa de papel. En ambos casos, algunas de las notas no están completas en la versión digital y remiten a las revistas impresas. En este sentido, las revistas digitales dirigen el tráfico de navegación a la versión en papel.

Características de los contratos de lectura. Modalidades de la construcción del vínculo

El modelo Antoine Culioli (1985) distingue cuatro tipos de modalidades enunciativas: La Modalidad 1, la *aserción* afirmativa y negativa, es la de los enunciados no marcados, asumidos por Ego pero proferidos (validados) desde lo que podría describirse como una racionalidad universal. La Modalidad 2 corresponde a lo *necesario* y lo *posible* y la Modalidad 3, *valorativa*, está centrada en la “subjetividad”. Aunque siempre en el marco de la co-enunciación, estas tres modalidades parten de Ego que asume -implícita o explícitamente- la validación de sus enunciados y desde ese punto de localización, lo hace partícipe a Alter. Esto las diferencia de la Modalidad-4, la relación *inter-sujetos*, que son “compelentes”, es decir que al ser proferidas por el enunciador abarcan en su propia enunciación al co-enunciador y lo hacen co-responsable.

Examinemos una tapa de la revista Noticias (del 14 de mayo de este año) en el formato papel:



El título principal, ubicado en la parte central de la página, en grandes letras negras mayúsculas, es un enunciado con sujeto expreso, mantiene la modalidad asertiva y a juzgar por el pronombre interrogativo “cómo”, genera la expectativa de que en el interior de la nota se describirán los hechos que anuncia. Con esto, el lector, parece encontrarse con el vínculo pedagógico y una pretendida distancia objetiva. Sin embargo si consideramos los otros elementos de la tapa (volanta, copete, imagen) notamos que hay marcas que revelan no sólo una injerencia muy activa del enunciador sino un llamado a un co-enunciador que será invitado a realizar una serie de operaciones no tan simples como podría suponerse inicialmente. Por ejemplo, en una rúbrica final en línea transversal, en mayúsculas rojas, irrumpe la primera persona: **Robo para la korona**. ¿Quién toma a cargo esta enunciación? Evidentemente, no el enunciador. Tampoco el destinatario. La incógnita se desplaza al interior de la nota. Pero hay allí un indicio: el desplazamiento de la letra inicial del nombre Kirchner a otra palabra que comienza con el mismo sonido señala al beneficiario del robo a través de una operación metonímica. No es un dato menor el hecho de que el título remite al de un libro publicado por Horacio Verbitsky en 1991, en el que pone al descubierto

una serie de maniobras de corrupción perpetradas en la época de privatización de empresas en Argentina. Dicho libro se hace eco de la frase atribuida a José Luis Manzano, empresario y ministro del Interior durante la gestión menemista, quien justificaba de ese modo que el producto de los actos de corrupción no eran para él sino para el presidente Menem. Más allá de lo anecdótico, siendo huella de otro discurso previo, la operación intertextual que lleva a cabo la tapa de la revista produce un “efecto de reconocimiento”, constituye otra forma de interpelación en tanto que provoca la activación de enunciados que forman parte de cierta memoria compartida.

El titular se desarrolla sobre la base de una imagen fotográfica que puede identificarse como un sobre o bolsa de papel madera marrón. La revista toda se traviste nada menos que de envoltorio de las supuestas coimas. Con esto, toma partido y en un gesto irónico, se convierte en aquello mismo que pretende denunciar. En suma, los enunciados visuales y verbales de la tapa encubren juicios valorativos que sólo pueden ser interpretados en forma intersubjetiva.

De modo que, aunque la estrategia dominante (pedagógica) pone distancia, el co-enunciador se ve interpelado en la medida en que el enunciador lo invita a asumir operaciones muy complejas (realizar inferencias, responder preguntas, resolver enigmas, reponer elementos faltantes, implícitos, presuposiciones, intertextualidad, etc.) apelando a la movilización de un universo de saberes previos (Modalidad-4). Este conjunto de conocimientos y valores compartidos entre enunciador y co-enunciador consolida la construcción de un vínculo de complicidad cultural, política e ideológica y orienta la dirección de la lectura.

Si atendemos a los elementos de la *home*, se comprueba que, desde las distintas secciones, Noticias también enuncia desde una distancia pedagógica y moral con respecto al destinatario, de forma coherente con la versión en papel, aunque de una manera más directa.

Comparemos ahora, el siguiente título de la versión digital de Noticias del 14 de mayo de 2010, con la tapa en papel revisada anteriormente (imagen). En la versión digital, la mención del presidente Chávez es elidida. Pero será repuesto

visualmente en la fotografía. “Robo para la korona”, se anticipa, tomando el lugar de la volante. El título principal se simplifica (se resume) y el copete desarrolla más clara y ampliamente lo que será el contenido de la nota, mencionando los nombres de dos funcionarios del gobierno implicados y aludiendo a una reunión. De este modo, se facilita la reposición de elementos no expresados en la tapa de papel. En el interior de la nota quedará sugerida la atribución del “robo” a algunos empresarios vinculados al gobierno. En cuanto a las imágenes, en lugar del sugerente sobre de papel madera, la foto que aparece en la cabecera de la *home* muestra a la presidenta Cristina Fernández, Hugo Chávez y Néstor Kirchner posando abrazados y riendo, lo que connota cercanía y complicidad. Se advierte, así, un notorio empobrecimiento de los recursos desplegados en la tapa en papel. En suma, mientras que la versión papel exige un trabajo de tipo *argumentativo* por parte del lector, la versión digital prefiere la sencillez, estableciendo relaciones de carácter más llano, digamos, *constativas*.

Pasemos ahora a *Veintitrés*. De diferentes maneras, tanto en las tapas de papel como en las *home*, Veintitrés alude a un colectivo de identificación peculiar. Tomemos, por ejemplo, el siguiente enunciado que aparece en la tapa de papel de Veintitrés: **“Enigma Tinelli: por qué lo criticamos, pero no podemos dejar de verlo”**. Este título presupone un Ego y un Alter unidos por los sentimientos encontrados de crítica y adicción a Tinelli. Por su parte, en el título de la *home* (que coincide con el de la nota en el interior de la revista) se ve la siguiente reformulación.

POR QUÉ RESULTA IRRESISTIBLE EL "ESPANTOSO" TINELLI

Te amo, te odio, dame más



★ Votar

ESPECTÁCULOS / El progresismo lo cuestiona, pero el rating demuestra que ese sector mira el programa. Las razones de un enigma que lleva veintiún temporadas de éxito.

Hay claramente aquí dos voces diferentes: la que se pregunta “por qué...” y la que se debate entre el “te amo, te odio...”. La primera plantea el interrogante y promete una respuesta. Este enunciador habla a partir de una Modalidad 1, asertiva. En cambio, el “te amo, te odio, dame más” pone en escena a un yo que expresa su emotividad (Modalidad 3), exhibiendo valoraciones antitéticas sostenidas por el mismo sujeto, precisamente aquellas que generan el interrogante que el Ego que encarna la revista propone resolver. Pero además, evoca al co-enunciador, en tanto que reproduce un verso de la canción “Peperina” (escrito por Charly García y presentado por Seru Giran en 1981) y no sólo supone un destinatario que lo conoce y puede reconocer el vínculo propuesto sino que *es él mismo quien lo enuncia al reconocerlo*. En suma, Tinelli resulta irresistible aunque es espantoso. Eso es un hecho. La prueba, “vos” mismo lo decís: “Te amo, te odio...”.

Curiosamente, en la versión electrónica, desaparece el colectivo “nosotros los que no podemos dejar de ver a Tinelli”. ¿Una manera de poner distancia en medio de un contrato simétrico? De ningún modo. La estrategia cómplice se construye a través de un rodeo: se trata de la alusión a “el progresismo” que, como veremos, involucra al sujeto de la enunciación. Tenemos, entonces, un espacio donde está el colectivo “nosotros” y otro espacio donde está el colectivo “el progresismo” conectados a través del contradictorio sentimiento de hostilidad y

fascinación hacia Tinelli. Es decir, a partir de ambas lecturas es posible ubicar a enunciador y co-enunciador dentro del progresismo, espacio en el que *Veintitrés* se sitúa a sí misma y a sus lectores. El alcance de este colectivo se extiende al gobierno nacional, como se observa claramente en títulos como este: **“La agenda K del Bicentenario: de la nueva ley de bancos al matrimonio gay, las medidas que buscan fortalecer la base social progresista del Gobierno”** (13/2/2010, recuadro superior). Aquí se parte del presupuesto de que el gobierno es progresista y esto no está en discusión.

El siguiente ejemplo, que corresponde a la tapa de papel de la semana previa a los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Mientras Noticias muestra la coherencia del ser nacional encarnado en la “figura unánime” del prócer Mariano Moreno, *Veintitrés* expone, de entrada, la fusión de lo dispar, organizando la tapa a partir de dos mitades de rostros de jóvenes (uno masculino y otro femenino) pintados con los colores de la bandera nacional, el sol sobre la nariz de cada uno. En el medio se despliegan los titulares de la nota principal que, conjuntamente con las imágenes, apelan al colectivo de identificación “nosotros los argentinos”.



En este caso, y considerando que se trata de una revista de actualidad argentina y destinada al público local, esta configuración, más que recortar y precisar, amplía hasta la máxima extensión, su alcance. La argentinidad, estampada en el rostro ejemplar recortado de la masa popular, constituye la

identidad tanto del Ego (revista) como del Alter (lector). La identidad, nombrada, representada, referida, desplegada y asumida en toda su complejidad, con todo lo que tiene de ambiguo y antitético, constituye un tópico recurrente de la revista. En este número, la identidad es caracterizada por la enumeración de una serie de atributos dispares. La configuración de enunciador y co-enunciador se juega justamente en esa caracterización polémica. Aunque promete “la radiografía más completa sobre nosotros”, la revista no se corre del vínculo horizontal característico de la complicidad, en la medida en que la respuesta a la pregunta acerca del ser de los argentinos, lejos de ser exhaustiva y formal, adelanta una serie variopinta de rasgos de carácter que corresponden a una descripción de sentido común.

Pasando a la transposición de la tapa de papel de Veintitrés a la *home* digital, esta pone en evidencia un proceso de síntesis, de economía de recursos, de paráfrasis, coincidiendo, al pie de la letra, los títulos de la *front page* y las fotos que los acompañan, con los del interior de la revista de papel. En la versión digital, se mantienen las estrategias propias del contrato cómplice. Las volantas suministran información que permite identificar con claridad el referente. Los títulos apelan a preconstruidos culturales, construyen vínculos intertextuales con otros géneros discursivos, lenguajes artísticos y evocan implícitos, cuyo reconocimiento supone la participación activa de un co-enunciador.

Un último caso, para mostrar cómo enunciados sumamente simples comportan formas muy sutiles de interpelación, a veces, casi imperceptibles:

INVESTIGACIÓN EXCLUSIVA

Escuela peligrosa



★ Votar (34)

PAÍS / Abusos y aprietes en la Vucetich. Cuatro profesores denuncian que algunos cadetes aprueban a pesar de que no practican tiro, tienen problemas psicológicos y escasa aptitud física. La acusación de torturas que destapó el escándalo.

El título se refiere a la **Escuela** de Policía “Juan Vucetich” y evoca uno de los ejemplos más elocuentes con los que Fisher y Verón ilustraban, en su artículo “Teoría de la enunciación y discursos sociales”, las Modalidades-4 de Culioli. Se trababa en esa ocasión del enunciado “**¡Perro malo!**” (*Chien méchant!*) (Fisher y Verón, 1999: 188)¹. Un enunciado que parecería corresponder, a primera vista, a las Modalidades 1 o 3. Sin embargo enunciados como “**¡Perro malo!**” o “**Escuela peligrosa**”, comprometen operaciones que no pueden reducirse ni a la aserción ni a la apreciación (*Ese perro es malo, esa escuela es peligrosa*) ni tampoco a la simple conminación (*No pase*). Se trata, en verdad, de una Modalidad-4 ya que en la relación modal que pone en juego a Ego y Alter, el que enuncia y evalúa como *malo o peligroso* (Modalidad-3) es el co-enunciador... “si alguno franquea la puerta”, diríamos, parafraseando a los autores citados. Esto supone un rodeo, como una vuelta de leva, donde lo primero es retomado al final pero con distintos efectos de sentido.

Conclusión

Veintitrés propone un contrato de lectura fundado en la complicidad, mientras que **Noticias** hace prevalecer un vínculo objetivo-pedagógico. En **Noticias** predomina la modalidad asertiva, fundada en una Racionalidad ajena, elitista, garante de la validación de sus enunciados. De modo que la Modalidad 3 se naturaliza como Modalidad 1. Para que este efecto de sentido se produzca, es

necesaria otra vuelta de leva por la Modalidad 4, que envuelve a las otras. En cambio, *Veintitrés* apela a lo común, a valores compartidos, como la argentinidad, lo popular y a cierta cultura de izquierda. La recurrencia a *clichés*, dichos y todo tipo de expresiones populares, podría ser considerada como una mera estrategia de producción de complicidad, en la medida en que produce un horizonte de imágenes compartidas entre los interlocutores. Sin embargo, va más allá. Se trata de la apelación a preconstruidos, es decir, a enunciados que remiten a una construcción anterior, previa al discurso y no afirmada por el sujeto enunciator ni sometida a discusión, que evoca voces colectivas y anónimas que vuelven a ser enunciadas y co-enunciadas. De manera que en *Veintitrés* convergen las Modalidades 3 y 4, como en *Noticias*, pero en el seno de un contrato de lectura diferente. Resulta significativo, en este sentido, que mientras *Veintitrés* apela a un colectivo identitario que reúne a enunciator, co-enunciator y gobierno en un mismo espacio de pertenencia (el progresismo), *Noticias* se construye desde la distancia, convocando una complicidad ideológico- intelectual ceñida a su auditorio de elite, por ejemplo, colocando a Mariano Moreno, representante de la clase letrada de su época, en la tapa del bicentenario.

BIBLIOGRAFÍA

- Buenfil Burgos**, R. (1991), “Análisis de discurso y educación”, Conferencia presentada en el Centro de Investigación Educativa de la Universidad de Guadalajara
- Cingolani**, G. (2009), “Acerca de la tapa de semanario como dispositivo”, en *Figuraciones* N° 5, agosto, 2009
- Culioli**, A. (1976) “La formalización en lingüística”, Revista *LENGUAjes* Año 2, N° 3, Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica, Ed. Nueva Visión
- Culioli**, A. (1985) « Notes du séminaire de DEA » 1983-84, Potiers
- Fisher**, S. (1999) *Énonciation. Manières et territoires*, Paris: OPHRYS

Fisher, S. Y Verón, E. (1999) “Théorie de l’ enunciation et discours sociaux” en FISHER (1999) op. cit.

Steimberg, O. Y Traversa, O. (1985), “Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página” en STEIMBERG, Oscar y TRAVERSA, Oscar (1997), “Estilo de época y comunicación mediática”, Buenos Aires, Ed. Atuel

Tatavitto, S. y Buján, F. (2010), “Revistas femeninas y transposición”, (en actas de este congreso)

Traversa, O. (2009), “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo” *Figuraciones* N° 5, agosto

Verón, E. (1975) “Ideología y comunicación de masas. Sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal”, (en Verón, 2004)

Verón, E. (1983) “*Il est là, je le vois, il me parle*”, Paris, *Communications* N° 38, *Enonciation et cinéma*, trad. castellana, María Rosa del Coto, “Está ahí, lo veo, me habla”, Secretaría de Publicaciones de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, mimeo 2010

Verón, E. (1985) “El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les medias: Experiences, recherches actuelles, applications*” IREP, Paris

Verón, E. (2004) *Fragments de un tejido*, Gedisa, Barcelona-Buenos Aires

Zamudio, B. y Atorresi, A. (2000), “La explicación”, Buenos Aires, Eudeba

NOTAS

¹ Tratándose de un cartel, tiene un valor *deíctico* que se deduce de la localización del enunciado en determinada situación. Tratándose de una prohibición, esta se actualiza al leerlo, en tanto que el destinatario es en ese mismo acto, interpelado.

BATALLAS EN EL DISCURSO INTELECTUAL: RESPONSABILIDAD Y FORMAS DEL RECUERDO ANTE LAS VÍCTIMAS

Graciana Vázquez Villanueva

gvazquez@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: Imaginarios nacionales en discursos sociales en la Argentina del Bicentenario: construcciones históricas y proyecciones utópicas

Directora: Dra. Graciana Vázquez Villanueva

Co-directora: Dr. Marcelo Burello

FFyL – UBA

Palabras clave

Memoria discursiva, discurso intelectual, Bicentenario, *pharresía*, ética

Resumen

Este trabajo indaga el discurso intelectual argentino del Bicentenario, concretamente, en un *corpus* integrado por textos de Nicolás Casullo, Oscar del Barco, José Pablo Feinmann, Eliseo Verón y Hugo Vezzetti, la conformación de un nuevo régimen de memoria para la historia argentina reciente. Proponemos un análisis de los objetos y operaciones discursivas que dan cuenta de esta tarea intelectual a partir de postulados metodológicos provenientes de dos teorías –la historia de los conceptos y el análisis del discurso–, en la medida en que su interrelación propone claves de lectura válidas para su interpretación. Dentro de la historia de los conceptos, el discurso intelectual, en la pluralidad de sujetos y problemáticas focalizadas, hace de una serie de nociones –“memoria”, “revolución”, “violencia”– los ejes a partir de los cuales evoca e intenta no solo recomponer el sistema de representación que rigió en los años ´70 sino, fundamentalmente, activar los interrogantes desde la urgencia de este presente. Por otra parte, el análisis del discurso, a través de dos herramientas –memoria

discursiva y dispositivo enunciativo-, brinda estrategias no solo para vislumbrar la articulación entre lenguaje y política sino para considerar el modo de decir intelectual al que advertimos como aquello que Foucault denomina *parrhesía*, que es el decir verdadero.

* * *

Rememoración se filia etimológicamente con una acción = la tarea de traer memoria. Un ejercicio de despertar o iluminar, concebidos como una manera de hacer presentes a alguien o a algo que estaba en el olvido. Conmemoración, en cambio, sugiere una actividad de memoria vinculada a las ceremonias del orden institucional, el rito, las celebraciones religiosas. Este tiempo de Bicentenarios desliza los discursos entre estos dos actos de una manera que no deja lugar a resquicios. Si bien, desde los inicios de la democracia en Argentina, el discurso social se organizó en torno de la memoria por la historia reciente al cumplir el recorrido que, como sostiene Huyssen, dio forma a “uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años, el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y la política de las culturas occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característico de la primeras décadas de la modernidad del siglo XX” (Huyssen 2000: 1), un campo específico de esta discursividad -el discurso intelectual- ha venido bosquejando un trabajo insistente, en ocasiones perturbador sobre los múltiples aspectos de la historia de los años '60 y '70. La palabra intelectual, a su modo, asocia la acción de despertar con una tarea de escritura que busca dar forma a una demanda de memoria para reflexionar y maniatar problemas: el momento en que la muerte se transforma en una banalidad cotidiana (Sigal y Verón 1986), la revolución como pasado (Casullo 2007), el peronismo como historia de una obstinación (Feinmann 2008), la responsabilidad ética frente a las víctimas (del Barco 2005), la historia de la

violencia (Romero 2003), la represión estatal (Calverio 2005), la interrogación sobre la guerrilla, particularmente, la montonera (Vezzetti 2009).

Esto sugiere, en primera instancia considerar las condiciones de posibilidad de este discurso intelectual. Al leer testimonios de este discurso coincidimos con Héctor Schmucler cuando escribe: “lo difícil es mirarse a sí mismo”, lo arduo es saber porque no vimos o porqué creímos, lo complejo es decir la verdad. Repasemos ejemplos de estos testimonios:

La demanda de memoria, dice Vezzetti, ha coincidido con tiempos de incertidumbre, con creencias fracturadas, con el derrumbe de las utopías” (Vezzetti 2009: 13).

Se precisa recuperar la escena del conflicto, escribe Casullo, hoy quizá más que nunca, si por intelectual se reconoce aquella función de una conciencia crítica deslindada de las discursividades del poder político y cultural (Casullo 2007: 333).

La llamada “historia argentina” está tramada para cantar loas a los sectores sociales que hicieron la patria (o la *casa*), escribe Feinmann, y a desdeñar a quienes quisieron hacerla de otra manera, fueron derrotados o exterminados, pero obstinadamente volvieron al ataque bajo nuevas caras, nuevos ropajes, nuevas ideas. La *casa* nunca estuvo segura (Feinmann 2009, N° 74: II).

No sé si es posible construir una nueva sociedad, pero sé que no es posible construirla sobre el crimen y los campos de exterminio sostiene del Barco (del Barco 2004).

Estas lecturas abren un carácter explicativo al focalizar el objeto -la violencia política en la Argentina- pero, además, despliegan la preocupación por incorporar aquel conjunto de elementos que fueron borrados, silenciados, desfigurados como discursos, acontecimientos y luchas. En todos ellos, la memoria se reúne con el duelo, la muerte, la rememoración y la responsabilidad ética. Allí emerge el despertar de la conciencia hacia las víctimas. Y allí emerge, por sobre todas las cosas, una búsqueda de verdad que convoca a una memoria turbada por una revolución perdida. A partir de esta doble práctica –conciencia y búsqueda de verdad- el archivo discurre:

- Testimonios e historias de vida en la literatura, en el cine, periodización de la violencia por décadas y acontecimientos, genealogías de las luchas y delimitación de tipos de memorias, polémicas intelectuales sobre

paradigmas de memoria –la memoria justa, la memoria pública, la memoria revolucionaria, la memoria de los desaparecidos- (Lorenz 2002)

- Un discurso académico que delimita un nuevo régimen de memoria, al seguir a Levi, Huyssen, Todorov, Ricoeur, “centrado en crímenes (no en batallas ni victorias), en testigos, en víctimas y no en héroes” (Traverso 2007: 70)
- Un discurso periodístico, la mayor de las veces banal, que reformula una clasificación de las víctimas y propone un combate por las cifras a través de la enunciación de inquietantes posicionamientos políticos.

Por una parte, nos encontramos frente a esta tarea clasificatoria que pretende ordenar a los muertos y que expone la matriz normativa de un comportamiento social, por otra, nos enfrentamos a la demanda de memoria propuesta por el discurso intelectual que interroga y cuestiona hasta exasperar los límites de la reflexión. Las preguntas que se hace refieren una honestidad que no claudica -¿Qué ocurre cuando hay duelo? ¿Qué hacer frente a un acontecimiento traumático al que es necesario analizar? ¿Qué hacer frente a la dificultad de mirarse a uno mismo, como otro frente a las experiencias y creencias del pasado y como otro frente a este presente en que no sólo sé es sobreviviente sino, principalmente, se es portador de las muertes de los que estuvieron con uno y ya no están?

¿Puede haber algún discurso intelectual más doloroso que el argentino de este Bicentenario en la medida en que emana del fracaso, de la pérdida, de la muerte, de las víctimas? Me hago esta pregunta, que vislumbro arduamente abierta al leer a Casullo, Vezzetti, Feinmann, del Barco, Schmucler, Calveiro. Interrogante solo posible desde una dimensión perceptiva y para la que solo, y muy modestamente, puedo dar un atisbo de indagación al pensar en dos herramientas de mi disciplina.

En este discurso observo una articulación posible entre un modo de decir (la teoría de la enunciación) y un modo de construir/reconstruir las nociones que pertenecen al campo de lo político (la historia de los conceptos). Y es que este discurso intelectual, busca dotar de sentidos a aquellas formas de verdad por medio de las cuales se explique ese foco de experiencia, ese acontecimiento traumático que es la memoria de una revolución fracasada y de sus víctimas. Esto por un lado, por otro, está la obstinada búsqueda por una forma de decir que señala ¿cómo enunciar el dolor que no cesa, la falta que abisma, la derrota? Allí cobra lugar de manera ejemplar aquello que Foucault denominó *parrhesía*, y que es el decir franco, el decir veraz, la posibilidad de decirlo todo (Foucault 2009).

Esta articulación entre sentidos y modos de decir para tejer la red de memorias conforman las condiciones de posibilidad de este discurso. Por una parte, el uso que se realiza de un lenguaje político que posibilita historiar ciertos conceptos –revolución, verdad, violencia- para poder, así, dotar de significaciones a un requerimiento de memoria y organizar racionalidades políticas y sociales que se aúnen en un tiempo futuro. Por otra, el modo de decir la palabra se consuma en una mostración de lo veraz. Se reúne, en este sentido, el “espacio de experiencia” –lo que se ha experimentado y vivido y aquello que se recuerda- y el “horizonte de expectativa” –lo que se espera, lo que se “efectúa” en el tiempo presente-. De esta forma, el discurso intelectual expande la *pluralidad de los tiempos históricos* en *el núcleo de los problemas políticos* al mismo tiempo que pone en acto, en lo que corresponde a la conformación de un régimen de memoria, la sustanciación de una reparación. Centrado en su sujeto privilegiado -la evocación de aquellas víctimas que nuestra sociedad no pudo proteger-, este discurso analiza y delimita las memorias al sugerir que la memoria ética y la política se articulan estrechamente en la medida en que no puede existir una sin la otra.

Leemos otro ejemplo, esta vez de Casullo: “¿Cómo aproximarnos a esta nueva condición moderna o posmoderna de la revolución como pasado, para comprender lo que implanta la ausencia de esa escena?” (Casullo 2007:18). Lo que emerge en este caso es la enunciación de una falta, la comprensión por la

carencia de una historia, la advocación de un lugar incompleto o vacío, que, a través de un nosotros inclusivo, nos somete a la interacción y a un compromiso que no se debe abandonar para poder responde a este interrogante ¿cómo resistir tanta ausencia?

Al leer estos enunciados consideramos, entonces, que las condiciones de revisión y discusión que este discurso está actualizando no son las que se impusieron en los comienzos del ciclo democrático, cuando la representación del pasado reciente atendía casi exclusivamente al terrorismo de Estado y a los derechos de las víctimas. Lo que retorna, en esta oportunidad, es algo conflictivo, difícil de asumir, de comprender y de enunciar. Tal es el caso de la carta abierta publicada por Oscar del Barco en 2004 donde escribe:

Ningún justificativo nos vuelve inocentes. No hay “causas” ni “ideales” que sirvan para eximirnos de culpa. Se trata, por lo tanto, de asumir ese acto esencialmente irredimible, la responsabilidad inaudita de haber causado intencionalmente la muerte de un ser humano. Responsabilidad ante los seres queridos, responsabilidad ante los otros hombres, responsabilidad sin sentido y sin concepto ante lo que titubeantes podríamos llamar “absolutamente otro”. Más allá de todo y de todos, incluso hasta de un posible dios, hay el *no matarás* (Del Barco 2004)

En este escrito, la responsabilidad ante los otros, pero sobre todo la responsabilidad por la muerte de los otros y la no absolucón de una culpa propone un viraje que desde las interpretaciones políticas se va desplazando hacia la ética individual. Desde esta perspectiva, la decisión de cada ser humano, la posibilidad de elección que cada sujeto posee contrapone los sentidos atribuidos a la noción “revolución” –como hecho sagrado, virtuoso, libertario- con los sentidos que constituyen el fundamento ético inmanente –el imperativo categórico- de moralidad kantiana *no matarás al hombre porque todo hombre es sagrado*. La mirada intelectual, aquella que lo abarca todo iluminada por la razón, dictamina la no inocencia tal vez, porque, como señala Calveiro la memoria es un ejercicio, una práctica, más que una reflexión académica y, precisamente, porque es un acto

y porque hay muchas formas de hacer memoria no hay posibilidad de una memoria neutral en la medida en que todo ejercicio de memoria tiene signos políticos (Calveiro 2004)

El decir verdadero se revela, no como condena moral, sino como un arma que se vuelve sobre sí misma, sobre la propia culpa para poder exponer la genética discursiva-política que le dio origen al hecho revolucionario y a los sujetos que fueron sus portavoces. Austera e irrevocable la *parrhesía* del decir veraz horada los compromisos asumidos en el pasado y las creencias testificadas. Un *dictum* se interroga sobre el valor de la vida, sobre un pasado que no acaba de pasar, sobre el reconocimiento de los otros para poder producir un alumbramiento de verdad. *Parrhesía* con un decir fehaciente probado y que, por sobre todas las cosas, duele, simplemente porque a muchos les cuesta mirar su propio rostro:

¿Qué es la verdad? ¿Quién la tiene? ¿De dónde surge? ¿Hay una verdad? ¿Existe la verdad? La caótica floración de praxis diferenciadas que se enfrentan en el '73 pareciera exhibir la existencia de una verdad. Desde que todos la reclaman es imposible que exista [...] Y volvemos a la verdad. Que se identifica -en la Vulgata- con la razón. ¿Quién posee la verdad? ¿La verdad es la lucha? [...] ¿Los muertos tienen verdad? ¿Los derrotados tienen la razón? ¿Qué grado de verdad tiene una derrota? ¿Qué grado de verdad tiene un triunfo? ¿Por qué hay tantos grupos enfrentados y todos dicen tener razón? ¿Cuántas razones hay? (Feinmann 2009 N° 73: II)

Plurales interrogantes que delimitan el presente de nuestra memoria y que nos conmina a preguntarnos ¿Qué hacemos ahora? La inquietud, el desasosiego por hallar verdad, sentido. *Parrhesía*. La no absolución del intelectual, el desafío por volver a pensar en ese hueco, en ese fracaso de una historia. Pero también, el don que la palabra verdadera propone en la medida en que no se detiene solamente en aquel juego de nociones y experiencias -la revolución, el fracaso, la culpa- sino en los sujetos *inmolados*, *borrados*, *culpabilizados*, *martirizados*, *endemoniados*. Sujetos *maldecidos*, por actores que los maldijeron como quien que dice mal porque miente y como quien maldice y que son aquellos a los que debemos traer una y otra vez volviendo sobre todas las memorias aún silenciadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Casullo, N (2007). *Las cuestiones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma.
- _____ (2004). “Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia”. Buenos Aires, UTPBA.
- Del Barco, O (2004-2005). “No matarás” en, <http://www.elinterpretador.blogspot.com/search?q=numero15-junio2005>. El debate se inició en *La intemperie*. Córdoba y se desarrolló en otras revistas: *Confines*, *El ojo mocho*, *Políticas de la memoria* y *Conjetural*.
- Feinmann, J. P (2007-2009). *Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina*. Suplemento especial de Página12.
- Foucault, M (2009). *El gobierno de sí y de los otros*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A (2004). “Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”. Conferencia, Porto Alegre, en: http://www.intercom.org.br/memoria/congreso2004/conferencia_andreas_huyssen.pdf.
- _____ (2000) “En busca del tiempo futuro”, en “medios, política y memoria”, Revista *Puentes*, año 1, N° 2 (Traducción: Silvia Fehrman)
- Lorenz, F (2002). “¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976”, en Jelin, E (comp.) (2002). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas “in-felices”*. Madrid: Siglo XXI.
- Romero, L. A (2003). “La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión”, en *Historizar el pasado vivo en América Latina*, en: http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_contenido.php.
- Sigal, S y E. Verón (2003 (1986)). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Eudeba.
- Vezzetti, H (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memoria y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

**AFIANZAR LA UNIÓN, FORTALECER LOS CUERPOS, DEFENDER LA
PATRIA: DEMANDAS SIN RESPUESTA EN LA REVISTA DEL CENTRO
ESTUDIANTES DE MEDICINA (1900-1910)**

Pablo von Stecher

pablovonstecher@filo.uba.ar

Proyecto de investigación: Ideologías lingüísticas e ideologías políticas entre el Centenario y el Bicentenario. (UBACyT F 426)

Directora: Graciana Vázquez Villanueva

Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA-CONICET

Palabras clave

Contextos, lectores y editores, operaciones enunciativas, compromiso, adoctrinamiento, patriotismo.

Resumen

Lejos de funcionar como un simple boletín de noticias académicas o descubrimientos clínicos, la *Revista del Centro Estudiantes de Medicina* de la Universidad de Buenos Aires, publicada entre 1900 y el Centenario, se propuso la tarea de adoctrinar a sus lectores a partir de los valores políticos y las luchas institucionales que defendía el grupo editor. Dos cuestiones particulares manifestaron con ímpetu la intención de direccionar a los estudiantes-lectores de la revista: el compromiso con el Centro en sus primeros intentos de reforma universitaria y en la correlativa huelga de estudiantes de medicina en 1905, por un lado; y un compromiso aún más amplio, que buscaba despertar la responsabilidad patriótica a partir de la educación física y militar de los futuros médicos, por otro. Nuestro propósito se centra en el análisis de dicho adoctrinamiento a partir de los señalamientos e interpelaciones que la revista dirigió hacia sus lectores y las formas enunciativas en que esta se constituyó. A nivel metodológico seguimos la

propuesta teórica de Annick Louis (2006) en cuanto al abordaje de revistas, en particular trabajaremos desde la noción de *contexto de lectura*.

* * *

Páginas comprometidas

La fundación del Centro de Estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, en el año 1900, estuvo determinada por los constantes cuestionamientos estudiantiles ante un Consejo Académico integrado (por más de veinte años) por una elite médica de poder institucional, que controlaba los nombramientos y las reglamentaciones. El órgano de difusión del centro, la *Revista del Centro Estudiantes de Medicina (RCEM)* se publicó desde entonces y hasta el Centenario, año en que el Centro y el Círculo Médico Argentino, aunaron sus reclamos e intereses en una misma publicación cuyo título incorporaba la denominación de ambas agrupaciones. Las secciones de la *RCEM* eran variadas e incluían artículos científicos con fines pedagógicos, como casos clínicos, o informes sobre descubrimientos de patologías, elaborados por eminencias de la envergadura de José Penna (Enfermedades Infecciosas), José T. Borda (Psiquiatría), Horacio G. Piñero (Fisiología); pero también artículos de interés específicamente académico-estudiantil, como planes de estudio, programas de materias, cuadros sinópticos de contenidos curriculares, o informaciones sobre modificaciones de autoridades catedráticas, y sobre el funcionamiento interno de la Facultad; y finalmente notas sociales, breves invitaciones a eventos culturales o deportivos y notas necrológicas de profesores o estudiantes.

No obstante, es posible observar al menos dos preocupaciones particulares del grupo redactor que atravesaron distintas secciones de la revista a lo largo de la década: por un lado, la búsqueda de un compromiso, por parte de los compañeros-lectores con el Centro en sus primeros intentos de reforma universitaria así como en la correlativa huelga de estudiantes de medicina en 1905; y por otro lado, un

compromiso aún más amplio, que buscaba despertar la responsabilidad patriótica y médico-higienista de los lectores, a partir de un énfasis puesto sobre su educación física y militar. En este sentido, es el objetivo de este trabajo analizar las operaciones enunciativas que, bajo las formas de consejos o mandatos morales, el grupo redactor dirigió hacia sus destinatarios.

En el campo de las investigaciones en torno a las revistas, y con el fin de indagar acerca de su identidad como objeto de estudio autónomo han surgido específicos conceptos teórico-metodológicos. La noción *de contextos* (Louis, 2006), entendida como un espacio plural de inserción textual, otorga la posibilidad de orientar el análisis de los elementos que hacen a la publicación, a la edición y a la producción de una revista, y también los que dan cuenta de las lecturas o lectores que una revista propone. Si bien el análisis de cada uno de estos elementos implica las referencias a los otros contextos, es nuestro interés centrarnos en el *contexto de lectura*, y en particular, en el modo a partir del cual se buscó orientar específicas respuestas de los lectores.

De nuestros lectores a nuestros compañeros: un juego de voces

Autoproclamados como portavoces de los estudiantes, los redactores de la *RCEM*, en su mayoría hijos de destacados miembros de la elite porteña (como Federico Arrighi, Julio Iribarne, Felipe Basavilbaso, Julio V. Uriburu) se ocuparon de vehicular y transmitir sus demandas y aunarlas a las de sus lectores. Las distintas apelaciones al receptor se constituyen como una referencia constante en la *RCEM*. El vocativo elegido para dirigirse a ellos es, en la mayoría de los casos, *nuestros lectores*. Así, una serie de acciones a realizar son encomendadas por la redacción a sus receptores privilegiados: “Tomen nota nuestros lectores...” (*RCEM*, N° 5, 1902: 104); “Juzguen nuestros lectores...” (*RCEM*, N° 8, 1902: 199); “Recordarán nuestros lectores...” (*RCEM*, N° 21, 1903: 556). Estas son las formas de invocar a los estudiantes y de incorporarlos en distintas instancias propias de la revista: novedades administrativas y académicas, agradecimientos a colegas; notas generalmente firmadas por *La redacción*, por *La comisión de*

redacción, o directamente autorizadas por los nombres de los miembros del Centro de Estudiantes.

Pero, sin dudas, la crisis institucional que llevó a la huelga estudiantil que tuvo lugar a lo largo del año 1905 fue la instancia que determinó de modo más enfático los señalamientos que la redacción de la *RCEM* dedicó a sus lectores. La continua indiferencia de la Comisión Directiva de la Facultad de Medicina ante los reclamos o las propuestas de reformas universitarias por parte del Centro, en torno a modalidades de exámenes, planes de estudio, y metodología de trabajos prácticos en laboratorios, determinó la huelga estudiantil a clases y a exámenes. En esta coyuntura, la *RCEM*, además de informar lo sucedido en las asambleas, se ocupó de indicar los pasos a seguir por parte del Centro, y de especificar las respuestas que esperaba de su lector:

Estudiantes: cuando declaramos la huelga todos sabíamos que íbamos a perder el año, todos entramos dispuestos al sacrificio por conseguir un ideal; es necesario que seamos consecuentes, que tengamos perseverancia, que vean los señores académicos y todo el mundo que al levantarnos hemos tenido razón, que vean que lo que ellos toman como argumento para rebatirnos, la edad, es precisamente lo que nos hace más fuertes porque tenemos a pesar de menos edad, mayor razón (*RCEM*, N° 50, 1905: 353).

La unificación de voces (redactores y destinatarios) es una operación lograda mediante el cambio en la articulación del vocativo (en este caso introductor) que se reformula de *nuestros lectores* a *estudiantes*, y por el uso reiterado de la persona *todos* para señalar compromisos y responsabilidades comunes; la modalidad prescriptiva, el sacrificio por el ideal y el señalamiento del contradestinatario (*los señores académicos*), en tanto, determinan el camino a seguir y buscan procurar la constancia en la lucha por parte de sus lectores.

Algunas páginas después los estudiantes son nuevamente invocados, en este caso mediante el vocativo *compañeros* y siempre desde un tono imperativo e

idealista: “...no debemos vacilar ante estas decepciones que la vida nos depara...” (RCEM, N° 50, 1905: 356). Es interesante notar cómo el matiz coercitivo en torno al accionar del lector es estratégicamente atemperado en tanto el que escribe es un par. Para explicitar aún más el carácter inclusivo de los *nosotros* o *todos* formulados, las notas son firmadas por *Los estudiantes*, operación que desarticula la jerarquía redactor-lector, o redactor-*nuestro lector*. El hecho de que en estos casos puntuales el responsable del escrito utilice la misma forma para firmar, que el vocativo encabezador que corresponde al destinatario (*los estudiantes*), refuerza la unidad y la pretensión de horizontalidad que debería haber en la batalla que *todos* tienen en común. El compañerismo, el espíritu de asociación, la verdad, la nobleza, la juventud eran los principios que guiaban a los directivos del Centro y que debían guiar también a sus miembros (además de legitimar las solicitudes realizadas). No obstante, muchos de los *compañeros* parecían preferir permanecer al margen de la lucha política-universitaria. Finalizada la huelga, los estudiantes volverán a ser, en líneas generales, *nuestros lectores*.

La formación física y patriótica del auditorio

Un segundo interés que los redactores buscaron exaltar en sus lectores refirió a la importancia de desarrollar actividades físicas y deportivas, orientación que se fomentó ampliamente en las secciones “Notas” o “Variedades” de la RCEM. De manera exhaustiva se ha reflexionado sobre la cuestión de la educación física y las prácticas de gimnasia en las escuelas a partir de las últimas décadas del siglo XIX. En muchos casos, sobre todo en las escuelas coordinadas por el Consejo Nacional de Educación, los enfoques que dominaron estas prácticas respondían a la influencia de grupos militaristas pertenecientes al Ejército, orientación que surgió como una medida de preparación de los escolares ante la amenaza que representaba una posible guerra con Chile, hacia los últimos años del siglo. Se dispusieron entonces una serie de preparativos bélicos tales como la convocatoria a la Guardia Nacional en 1892, la reorganización del ejército y la refundación y organización efectiva del Tiro Federal en 1895. En esta

coyuntura de agitación patriótica, las prácticas gimnásticas y la formación de una población saludable eran vistas, por el gobierno y la elite, como requisito indispensable para la construcción de la nacionalidad y para la afirmación de la Argentina como una nación-potencia (Bertoni, 1996: 40-41).

Lo cierto es que esta concepción patriótica, asociada ya no tanto a la gimnasia, pero sí a las actividades de tiradores y deportistas, trascendió del espacio escolar al universitario, y la *RCEM* se ocupó de reproducirla, difundirla y hacerla propia como un aspecto más en la vida del hombre académico¹. En Julio de 1902, la *RCEM* publicó el primer aviso en torno a los concursos universitarios organizados por el Tiro Federal Argentino. Se trató de la invitación, dirigida a todos los alumnos universitarios de la República, al “Gran Campeonato de Tiro programado para el próximo 12 de octubre, una obra patriótica que la Revista aplaude”. Bajo el lema “Aquí se aprende á defender la patria” (*RCEM*, N° 11, 1902: 317), el Centro Estudiantes de Medicina invita a sus compañeros a un stand con el fin realizar concursos previos parciales y elegir a los cinco mejores tiradores que representen a Medicina en el campeonato.

En abril de 1906, la *RCEM* anuncia el triunfo de Medicina en el Campeonato de Tiro Federal de La Plata, no obstante, los redactores ya no se limitan a informar los resultados sino que también expresan su decepción ante el desinterés de los estudiantes por estas prácticas: “Es muy de sentir que tan hermoso ejercicio, el tiro, no se difunda todo lo que debiera entre los estudiantes... los tiradores que nos representan son, salvo excepciones, todos los años los mismos.” (*RCEM*, N° 56, 1906: 431). La modalidad imperativa se vuelve articular a un *estudiantes* que difiere de los *redactores*, aunque ambos son integrados en el *nos* representados por los tiradores. En efecto, se trataba solo de la primera vez que la *RCEM* lamentaría el hecho, desde entonces su preocupación crecería paralelamente a la apatía manifestada por sus lectores ante tales eventos patrióticos.

Para la *Temporada Sportiva* de ese mismo año la Facultad ya contaba con la Asociación Atlética de Medicina, la cual participó en la Regata Universitaria y

en el Torneo Universitario². Nuevamente los redactores de la *RCEM*, incluso antes de informar los resultados, se ocuparon de reprochar la escasa participación de los estudiantes:

...el número de representantes por Medicina fue muy reducido... Esta indiferencia por los recomendables ejercicios al aire libre, es por demás lamentable. Su utilidad debe ser comprendida más que por nadie por los estudiantes de Medicina, que podrían obtener de ellos los mayores beneficios... al conocer las reglas de la higiene moderna (*RCEM*, N° 57, 1906: 520).

Cuando los redactores indican que la utilidad de la ejercitación al aire libre “debe ser comprendida más que nadie por los estudiantes de Medicina” se refieren, sobre todo, a la posición de los estudiantes de medicina como los portavoces ejemplares de las reglas de la higiene moderna. El interés físico-patriótico aquí deja lugar a otro específicamente médico. Frente a la tuberculosis, enfermedad urbana paradigmática del momento, la actividad física al aire libre resultaba la mejor prevención. La Facultad debía predicar con ejemplo y la redacción, entre la sorpresa y la decepción, asumió el rol de fomentar la práctica.

Aunque la apatía de los futuros médicos por el mundo del deporte también llegó al fútbol, la indiferencia por esta práctica no sobresaltó a la *RCEM* de la misma manera. Si bien en varios años Medicina no había logrado “reunir un núcleo de jugadores que la representen... y no se ha conseguido formar un team...” (*RCEM*, N° 56, 1906: 432), la afición de los estudiantes por el rugby fue valorada en más de un sentido frente al “deporte hermano”. Como sostiene Armus (2007: 95), el desarrollo del fútbol a nivel escolar había despertado cierto malestar en los médicos higienistas, y llegó a ser considerado “vehículo de corrupción moral, violencia corporal y cuestionables valores propios del mundo de la calle”. En el mismo año del Torneo, 1906, un artículo de la revista *La Higiene Escolar* convocaba a un concurso para que se premiara una nueva clase de ejercicios al aire libre que fuera capaz de sustituir al “anacrónico y malsano fútbol que casi

linda con la barbarie de los tiempos primitivos”. El rugby, en cambio, representaba otros valores; la Redacción consideraba que cualquier hombre que lo practicara se daría cuenta que el rugby era superior al fútbol, “no sólo por ser más viril, sino también debido a que una vez posesionado de las reglas del juego, en poco tiempo se puede llegar a ser un jugador discretamente bueno” (*RCEM*, N° 56, 1906: 432) ³. Lo cierto es que Medicina sí reunió un equipo de rugby cuyos jugadores “poseídos de un gran espíritu sportivo, han conseguido mantener con honor los colores de la institución”. En este caso, la *RCEM* agradece a los jugadores-lectores su buena voluntad e invita, para el próximo torneo, “a todos los estudiantes de la facultad que simpaticen con este viril sport” (*RCEM*, N° 56, 1906: 433). No obstante, a pesar del triunfo doble (en participación estudiantil y en el torneo mismo) que Medicina alcanzó en rugby, la *RCEM* volvió a enfatizar su preocupación frente al desinterés estudiantil:

...dado el número de alumnos con que cuenta Nuestra Facultad debiera haber tantos individuos especialistas como diferentes pruebas se disputen. Además de la ventaja física que proporciona la práctica de estos sports, es un hecho probado hasta la evidencia que contribuye poderosamente a la formación del carácter y tonificación de la inteligencia. Esperamos que el año próximo la campaña sportiva sea de un resultado más alentador que en el presente... (n. 56, 1906: 433).

Notas finales

Pero el espíritu deportivo pareció no haberse consolidado en los estudiantes de medicina, al menos en el transcurso de esta década. La *RCEM* intentó construir, con mayor o menor éxito, un perfil de lector comprometido con las causas del Centro. Claramente fue la política de sus directores o redactores (las reformas universitarias, los intereses patriótico-deportivos) las que intentaron moldear a ese lector-estudiante, por lo que sería imposible analizar el contexto de lectura de la *RCEM*, en forma aislada de su contexto editorial. Escribir *para los*

estudiantes y escribir *con los estudiantes* fueron las operaciones enunciativas que la *Revista* tuvo en cuenta para difundir su mensaje. Así, la voz del colega alternó con la del guía cuando los estudiantes eran destinatarios, y una voz colectiva e integradora del estudiantado fue precisa para realizar demandas frente a la Facultad. Pionera en publicaciones de organizaciones universitarias en la Argentina y lejos de ser un boletín de noticias académicas, la *RCEM* se constituyó en el desafío de despertar en el lector-estudiante de medicina el compromiso con su gremio, de fomentar su responsabilidad patriótica y de difundir su el mensaje de la salud hacia otros espacios.

BIBLIOGRAFÍA

- Armus, D.** (2007): *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires, Edhasa.
- Artundo, P.** (dir.) (2008): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Barrancos, D.** (2000): “La vida cotidiana” en *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires, Sudamericana: 555-601.
- Bertoni, L.** (1996): “Soldados, gimnastas y escolares. La escuela y la formación de la nacionalidad a fines del siglo XIX” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* N° 13. Buenos Aires: 35-57.
- Bertoni, L.** (2007): *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Louis, A.** (2006): “Sur en Borges” en *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA- Ediciones Corregidor, segunda época, N° 4: 175-196.

NOTAS

¹ Si bien Bertoni no analiza este fenómeno en la coyuntura universitaria, describe cómo esta concepción patriótica, presente en las instituciones deportivas, tiñó muchas otras actividades de la sociedad, y emergió así, en un conjunto de pequeñas asociaciones de distinta índole que combinaban la actividad literaria o artística con una propuesta de tipo decididamente patriótico, tales como el Centro Nacional Patria y Libertad, el Centro Sarmiento, la Juventud del Norte, la Unión Universitaria, entre otros (Bertoni, 1996: 41).

² Este se celebraba en el Club GEBA de Palermo. GEBA, al igual que el Tiro Federal y otras instituciones deportivas, había establecido fuertes vínculos con un amplio sector de la elite, conformado por hombres pertenecientes al mundo del Ejército, la política, las letras y las artes, los negocios y las empresas, dado que compartían el entusiasmo por la preparación física, la gimnasia y el tiro, actividades que asociaban a valores morales y patrióticos (Bertoni, 1995: 40). En este caso, el torneo constaba de las siguientes disciplinas: Martillo, Bala, Cinchada, Carrera de 100, 200, 400 y 800 metros, Carrera de Vallas, Carrera de Postas, Salto en Alto, Salto en Largo, *Football* y Rugby.

³ Dora Barrancos entiende que, desde su apogeo a fines del XIX, el fútbol se emplazó en los más distantes lugares de la sociedad porteña, instalándose en toda suerte de potreros. El rugby, en cambio, era un deporte exclusivo que había cultivado la comunidad británica, pero que hacia 1900 se había incorporado a las prácticas de las familias criollas acomodadas (Barrancos, 1985: 597-598).

ESCENAS, RELATOS Y VESTIGIOS DEL UCRANIANO EN MISIONES

Marcela Wintoniuk

marcewintoniuk@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: Grupo de estudios del lenguaje

Directora: Mgter. Liliana Daviña,

FHyCS – UNaM

Palabras claves

Escenas, relatos, vestigios, inmigración, memoria, identidad, comunidad

Resumen

La precaria situación de pervivencia en la que se encuentra la lengua de inmigración ucraniana en Misiones, nos plantea un complejo desafío de análisis, por ello en el marco de nuestras aproximaciones al estado de situación del ucraniano hemos configurado un entramado teórico conceptual con aportes de diversas disciplinas, entre las que se destaca la semiótica. Un concepto semiótico fundamental es el de vestigio, esta conceptualización, tomada de J. Lispky, refiere una dislocación idiomática, pero en el marco de nuestras investigaciones ha sido ampliada semióticamente como indicios que evocan sentidos y los re-construyen actualizados en un presente compartido. El vestigio es un intersticio en el que confluyen el pasado expresado en creencias religiosas, hábitos culinarios y “restos” lingüísticos; y el presente de una identidad construida “desde lejos”. El vestigio es el signo que se hace presente entre-lenguas. Otra categoría clave es la noción de “escena”, recuperada de las prácticas teatrales (Daviña, 2005), que nos habilita la posibilidad de una “fotografía lingüística”, en tanto reconstrucción del discurso en la vida cotidiana, los modos y valoraciones del silencio, lo gestual, la entonación, etc.)

* * *

Dentro de los extensos márgenes que recortan el territorio provincial misionero, la lengua de inmigración ucraniana se encuentra en una situación de contacto y conflicto lingüístico, considerando, no sólo su reducido número de hablantes, sino principalmente su subordinación respecto de la lengua oficial del estado-nación, el español.

En el marco de nuestras aproximaciones al estado de situación de la lengua ucraniana en la provincia de Misiones hemos ido recopilando algunos testimonios de los descendientes de ucranianos que refieren distintos aspectos, momentos y avatares de la vida de las personas entrevistadas. Esta generalidad de situaciones “re-memoradas” y narradas por los descendientes constituyen uno de los aspectos más significativos para entender el estado actual en el que se encuentra la lengua de inmigración ucraniana, su vigencia y permanencia al interior de la comunidad. Para eso hemos extraído, de estos relatos más extensos, un recorte que constituye un “episodio” de una escena general, por ejemplo el episodio de la alfabetización en el que se narran las aventuras y “desventuras” que la escuela significó en sus vidas.

El estudio del estado de situación del ucraniano adquiere en el contexto provincial una especial relevancia y complejidad por las particularidades lingüísticas y culturales que caracterizan la jurisdicción cuyo ordenamiento pluriétnico e intercultural se evidencia, entre otras cosas, en el extendido plurilingüismo. Esta realidad de “lenguas en contacto” responde a distintos aspectos como las fronteras que recortan la provincia con Brasil y Paraguay, donde se habla portugués brasileño y guaraní respectivamente, pero también a la gran afluencia inmigratoria, principalmente de procedencia europea. Este “fenómeno” social, lingüístico y cultural (semiótico) se hace más evidente en el plano familiar individual donde los niños tienen una lengua materna pero hablan y/o comprenden otras lenguas de acuerdo con las esferas sociales en las que interactúan.

En esta singular cartografía de temporalidades, hábitos y sentidos diversos se complejizan las conceptualizaciones de “lengua de inmigración”, “lengua

vecinal/vehicular”, “lengua extranjera”, “lengua oficial” y “lengua materna” como categorías discursivas políticas e históricas en constante conflicto y tensión, es decir como luchas de posicionamientos y jerarquías históricas que responden a las relaciones de fuerzas y políticas en pugna en un territorio. Estas tipificaciones, además, son puntos de vista, (modos de ver) con valoraciones diferenciadas que se van construyendo conforme al uso de distintos fines interpretativos e investigativos. En estas condiciones, propias de la inestabilidad del complejo proceso intercultural, la lengua oficial, español, lucha contra las hibridaciones y los mestizajes legitimando la hegemonía monolingüe y propiciando el silenciamiento y la interdicción de las múltiples polifonías.

Hoy en día el ucraniano como lengua de inmigración es hablado en la provincia de manera discontinua, ya que sólo un grupo reducido lo practica de manera fluida y constante, los primeros descendientes, sin embargo las generaciones siguientes ya no lo hablan, sino que lo emplean circunstancialmente con un reducido número de enunciados que los convierte en hablantes vestigiales¹. Esta conceptualización, tomada de J. Lispky, refiere una dislocación idiomática, pero en el marco de nuestras investigaciones ha sido ampliada semióticamente como indicios que evocan sentidos y los re-construyen actualizados en un presente compartido. El vestigio es entonces un intersticio en el que confluyen, no sin conflictos y tensiones, el pasado expresado en creencias religiosas, hábitos culinarios, vestimentas y “restos” lingüísticos; y el presente de una identidad compartida y construida “desde lejos” con sus mestizajes e hibridaciones. El vestigio es el signo que se hace presente entre-lenguas.

Ahora nosotros decimos “borch”, porque así se llama pero en aquel tiempo nem pensar en decir eso...había que decir sopa y aclarar que era sopa agria para que no crean que era sopa paraguaya, que es dura y amarilla y la nuestra es roja por la remolacha. (Don Pedro).

Es posible observar en el recorrido de los vestigios los emplazamientos y desplazamientos lingüísticos, es decir, actitudes y valoraciones de los hablantes

frente a la lengua y al poder que ésta conlleva, “roles” jerárquicos, circunscriptos tanto al ámbito familiar, como al orden religioso-comunal que la lengua determina y/o hace evidentes. Pero también, los imaginarios de lengua que están implícitamente en juego en su utilización, en lo no dicho o tácito que circula en el intercambio y que imprime “matices” al uso de los vestigios.

Creemos que esta situación de retirada e intermitencia en la que se encuentra la lengua ucraniana en la provincia es el resultado de una serie de decisiones de políticas lingüísticas “*in vivo*”, es decir, “(*...*) *prácticas sociales que (...) conciernen al modo en que la gente resuelve los problemas de comunicación con que se enfrenta cotidianamente (...)*”. (Cfr. Calvet 1997. Pág.: 43-44). Estas intervenciones “espontáneas” de los grupos responden a necesidades que vinculan la lengua y la vida en su continuo discurrir, a fin de adaptarse a nuevas situaciones sociales, que les exigen tomar decisiones singulares sobre el uso de la propia lengua. Un antecedente inmediato de esta situación es el proceso de alfabetización encarado por el Gobierno Nacional como proyecto de nacionalización y asimilación de los colonos ucranianos y polacos que arribaron al territorio nacional a principios del siglo XX. Estas decisiones “*in vitro*”² de intervención aplican “el principio de territorialidad”, sin aceptar el “derecho a la lengua del individuo” negándola en todos los ámbitos institucionales.

La “política educacional en el marco de la colonización” funcionó como un proceso de incorporación del inmigrante a la sociedad nacional argentina, tarea fundamental que encara el Estado como un instrumento de asimilación e incorporación eficiente y eficaz que por medio de los hijos de los colonos “socializaba” y “argentinizaba” por extensión a los padres inmigrantes. Como parte del planeamiento que el Gobierno lleva adelante en la búsqueda de esta indiscriminada “asimilación”, las escuelas cumplen el rol fundamental de “enseñar” la lengua oficial y promover el respeto hacia los “emblemas” nacionales representados por la bandera, la escarapela y las fiestas patrias, etc., entre otras acciones que se destacan como la implementación “obligatoria” del servicio militar. Así mismo se prohibió sistemáticamente el uso de la lengua

materna, como así también el uso de cualquier otra lengua que no sea el español, la lengua oficial del Estado Nacional, esta prohibición recurrió a todos los métodos posibles de restricción, incluso el castigo físico a los niños en la escuela. (Cf. Snihur 1997. Pág. 154)³.

Es durante este período de insipiente y avasallante nacionalismo del Estado argentino que los colonos deciden tácitamente al interior de cada grupo familiar no transmitir/enseñar la lengua ucraniana a sus hijos como medida tendiente a facilitarles el aprendizaje del español, legitimado por las instituciones y exigido en las escuelas para poder incorporarse y ser parte de la Nación que los “acoge” y los “ampara”. La lengua de inmigración ucraniana empieza a quedar en este estado de cosas recluida al ámbito de los rituales y las prácticas religiosas y al espacio de lo privado, de lo íntimo y secreto, vedada al escenario público social en el que es sistemáticamente reemplazada por el español. Se observa un debilitamiento de la lengua de origen y la pertinencia del silencio.

De este modo el ucraniano empieza a sufrir un proceso de reclusión, una retirada progresiva pero firme, que tuvo como finalidad integrar a las generaciones nacidas en el nuevo suelo a la lengua del Estado. Sin embargo, esto no constituyó la desaparición de la misma, sino que pasó a un estado de existencia latente, algo que M. Bajtín denomina como “taciturnidad”⁴ (ausencia de palabra), es decir, un obligado mutismo que se impone a los hablantes, que no implica no tener nada que decir, sino no poder hacerlo o no tener posibilidad de decirlo. Es esta taciturnidad la que se observa como “silenciamiento”, sólo interrumpido en la intimidad de determinados momentos compartidos como las celebraciones religiosas o las reuniones familiares.

Los testimonios que hemos podido relevar hasta ahora sobre las diferentes experiencias surgen de distintos relatos de vida que los sujetos han podido reconstruir a partir de distintos elementos disparadores como el álbum de fotos, anécdotas personales, etc. que posibilitan el arranque de los complejos mecanismos de la memoria. Cada testimonio es el producto de una situación particular generada por la emotividad de los recuerdos evocados y son un

fragmento de un relato más extenso, es decir constituyen un episodio de una escena. La noción de “escena” es recuperada de las prácticas teatrales y nos habilita la posibilidad de una “fotografía lingüística”, en tanto reconstrucción del discurso en la vida cotidiana (los modos y valoraciones del silencio, lo gestual, la entonación, etc.).

Don Pedro, que actualmente tiene 87 años y vive en la localidad de Azara, relata cómo era la situación en su casa cuando él aun iba a la escuela.

“(…) se trataba de hablar en castellano aunque una cantidad hablaba en portugués y bueno entonces se hablaba en castellano y en casa si pero no mucho siempre eran mama y papa los que mas hablaban en ucraniano a la noche porque ellos cenaban aparte de nosotros en un lugar como galería que había siempre cenábamos antes que ellos y ya dormíamos ellos se quedaban más a nosotros no nos dejaban quedarnos con ellos eso si nunca nos quedamos a cenar con ellos.

Esta situación de retraimiento no es la única que se advierte al interior de la comunidad ucraniana, sino que constituye una anécdota personal que muestra cómo se fue restringiendo el uso de la lengua de inmigración a determinados momentos y espacios pero fundamentalmente entre personas que estaban vinculadas por lazos particulares, (como el matrimonio, la religión, etc.). Es la iglesia, en tanto institución de fuerte presencia e influencia en la vida de los inmigrantes, la que contribuye al mantenimiento de la lengua ya que gran parte del rito religioso, las celebraciones y las fiestas, regidas por el antiguo calendario ortodoxo, eran en ucraniano.

En la actualidad se observa un progresivo intento de recuperación y una puesta en práctica de políticas de conservación y promoción de la lengua y de la cultura ucraniana. Esta lucha por el rescate y la subsistencia de la identidad y la memoria de la comunidad es una evidencia palpable en todas las actividades que se vienen realizando desde y en distintos ámbitos de la sociedad ucraniana y que se extienden a todo aquel que aunque no “pertenezca” a la colectividad quiera y desee participar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. (1989)** Teoría y estética de la novela Taurus. Madrid.
- Bauman, Zygmunt (2003)** Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil. Editorial Siglo XXI. Madrid.
- Bauman, Zygmunt (2005)** Identidad Editorial Losada. Madrid España.
- Belastegui, Horacio M.(2006)** Los colonos de Misiones. Editorial Universitaria de Misiones. Posadas.
- Bartolomé, Leopoldo J. (1982).** Colonias y Colonizadores en Misiones. Instituto de Investigación. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas.
- Calvet, Lois-Jean (1996)** Las políticas lingüísticas Edicial. Buenos Aires.
- Calvet, Lois-Jean (2005)** Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia. Fondo de Cultura Económica Buenos Aires.
- Camblong, Ana María. (2005)** Mapa semiótico para la alfabetización intercultural en Misiones. UNaM. Secretaría de Investigación y Postgrado. Programa Semiótica.
- Cardozo de Oliveira , Roberto.** “Los (des)caminos de la identidad” en Revista Apuntes de Investigación. Año V N° 7, Abril 2001. CECYP. Bs. As.
- Cohen de Chervonagura , Elsa.(2006)** Comunidades Lingüísticas. Confines y trayectorias. Universidad Nacional de Tucumán.
- Ginzburg, Carlo . (1994).** Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia. Barcelona: Gedisa
- Derrida, Jacques. (1997)** El monolingüismo del otro. O la prótesis del origen. Manantial. Buenos Aires.
- Fontanella de Weinberg, María B.** Contacto lingüístico: lenguas inmigratorias. En *Contactos y transferencias lingüísticas en Hispanoamérica.* Revista Signo&Seña Núm. 6 (junio 1996). UBA. (pág 437-457)
- Halliday, Michael A. K. (1986)** El lenguaje como semiótica social F. C. E. Méjico.

Lipski, John M. “Los dialectos vestigiales del español en Estados Unidos: estado de la cuestión”. En: *Contactos y transferencias lingüísticas en Hispanoamérica*. Revista Signo&Seña Núm. 6 (junio 1996). UBA.

Lourau, René (1989). El diario de investigación. Materiales para una teoría de la implicación. México: Univ. de Guadalajara.

Pérez-Taylor, Rafael. (2006) Antropologías. Avances en la complejidad humana. Colección complejidad humana. Editorial SB. Buenos Aires.

Screpnik, Graciela. (1999) “La cultura de los Polacos y Ucrrianos en la Colonia de Azara 1901-1930” Monografía de Grado. Universidad nacional de Misiones. Posadas.

Snihur, Esteban A. (1997) De Ucrania a Misiones. Una experiencia de transformación y crecimiento” Apóstoles. Colectividad Ucrania de Misiones.

Vich, V. y Zavala, V. (2004) Oralidad y Poder. Herramientas metodológicas. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires.

Vogt, Federico. (1997) 1897-1922 La colonización polaca en Misiones. Homenaje a la colonia Apóstoles en el 25º aniversario de su fundación. Talleres gráficos de Tecno OFFSET. Corrientes.

Wrobel, Antonio. (1997) Por la huella de los antepasados. Talleres Gráficos de Tecno OFFSET. Corrientes Argentina.

NOTAS

¹ John Lipski: define “*hablantes vestigiales como (...) personas en cuyas familias se ha producido una dislocación idiomática (...) en el transcurso de una o dos generaciones, y donde existe una competencia desequilibrada hacia los conocimientos receptivos y pasivos*. Desarrollado en la ponencia “Persistencias de la lengua ucraniana en Misiones”. Actas de la 1ª Jornada Interdisciplinarias Lengua, Identidad e ideología. Tucumán Argentina (2006).

² Calvet explica los mecanismos *in vivo* e *in vitro* en tanto las dos posibilidades de intervención política sobre la/las lenguas. (Cf. Calvet 1997. Pág. : 43-44).

³ Snihur explica que esta política de nacionalización no era destinada únicamente a los colonos ucranianos o polacos, sino muy por el contrario a todo aquel “distinto” , dice Snihur: “*Esta situación no la padecieron solamente los ucranios y los polacos, y es necesario repetirlo por la importancia, también los paraguayos, brasileños y población de ascendencia guaraní que en aquel momento integraban la estructura sociocultural de Misiones. Todas estas realidades*

CARTOGRAFÍA DE INVESTIGACIONES SEMIÓTICAS

VIII CONGRESO NACIONAL y III INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA
6 | 7 | 8 OCTUBRE 2010
POSADAS MISIONES ARGENTINA

culturales fueron negadas y empujadas hacia la marginalidad, por el proyecto cultural del Gobierno Nacional. (CF. Pág. 154).

⁴ Bajtín explica que silencio y taciturnidad no son lo mismo, ambos tienen sentidos y connotaciones valorativas distintas. (...) *En el silencio nada suena (o algo no suena); en la taciturnidad nadie habla (o alguien no habla). La taciturnidad sólo es posible en el mundo humano y únicamente para el hombre. Desde luego, tanto el silencio como la taciturnidad son relativos.* (Cfr. Bajtín. 2002. Pág. 355-356).

REDES SOCIALES EN INTERNET: LA ESCRITURA DE LA COTIDIANIDAD

Mariano Zelcer

marianozelcer@yahoo.com.ar

Proyecto de investigación: *Performance* y vida cotidiana

Directora: María Araceli (Marita) Soto.

Co- Director: Oscar Alfredo Steimberg

IUNA

Palabras clave

Redes sociales – Internet – escritura – cotidianidad – semiótica

Resumen

Las redes sociales se encuentran entre los sitios de mayor expansión en Internet de los últimos dos años. Mediante varias operaciones de diversos niveles, estas redes parecen constituirse como espacios de construcción de una cierta cotidianidad. Esto se observa tanto en ciertos usos predominantes que se hacen de ellas (publicaciones de comentarios del día a día, fotos de eventos cotidianos, relatos menores de la jornada) como en algunas interpelaciones que realizan en sus enunciados (“¿Qué estás haciendo ahora?”). El presente trabajo hace foco en algunas secciones específicas de Facebook, la red social de mayor alcance mundial al día de hoy, y circunscribe –dentro de las múltiples operatorias de construcción de la cotidianidad– aquellas que están soportadas sobre la escritura. La puesta por escrito de lo cotidiano, muchas veces bajo estructuras conversacionales, se ha expandido y ha cobrado en estas redes formas singulares. Estas producciones escriturales, que no pueden desligarse de los dispositivos en los que están soportadas y de las prácticas sociales vinculadas a ellas, dan lugar a escenas del intercambio en las que se articulan de un modo particular lo cotidiano, lo privado y lo público.

Introducción: Facebook

Las redes sociales se encuentran entre los fenómenos de mayor expansión en Internet de los últimos dos años. Estos sitios web¹ se caracterizan por vincular a los usuarios unos con otros en forma reticular, permitiéndoles publicar y acceder a contenidos soportados digitalmente en distintas materias de la expresión y con distintos niveles de publicidad. En las redes sociales los flujos de la comunicación suelen ser bidireccionales: los receptores de los mensajes pueden responder a través de los mismos espacios por los que recibieron sus mensajes. Así se generan intercambios multidireccionales muy variados, que están dando lugar a un nuevo tipo de socialidad cotidiana digital. La red social que ha experimentado un crecimiento mayor, y que es hoy la de más alta penetración mundial, es Facebook. Además, Facebook se ha vuelto también uno de los sitios más visitados en todo Internet (según algunas mediciones, el principal).

En el interior de esta red social hay múltiples posibilidades de interacción². Cada una de ellas consiste en un *intercambio regulado*. En cada caso, Facebook habilita sólo ciertas posibilidades y no otras para la producción y el intercambio textual. Las regulaciones tienen lugar en relación con un conjunto de ejes que abarcan las materias de la expresión puestas en juego, los aspectos temporales, los aspectos espaciales, las presencias del cuerpo y los flujos del intercambio. Sólo por poner un ejemplo: en el espacio personal designado como “fotos” un usuario puede publicar imágenes fotográficas en las cuales el cuerpo puede hacerse presente indicialmente. Estas imágenes permanecen siempre disponibles para su visualización, y sus “amigos” pueden comentarlas con breves textos, aunque nunca publicar una foto en ese espacio (sí en el propio). En cambio, en el espacio del “muro” personal, tanto el usuario como sus amigos pueden escribir; el cuerpo no se hace presente allí a través de las imágenes, y los textos generados son de corta duración: en poco tiempo se desplazan hacia el fondo de la pantalla, hasta que dejan de ser visibles. Distintos funcionamientos, entonces, en relación con los ejes mencionados. Estos ejes son los que delimitan, en la Web, lo que hemos llamado –retomando las formulaciones que varios autores han realizado para otros medios– *dispositivos* (Zelcer, 2009a). En el

caso de Facebook, los distintos dispositivos coexisten en forma articulada; si bien cada uno establece sus propias regulaciones, el propio funcionamiento de esta plataforma integra las producciones textuales que realizan los usuarios y los vincula unos con otros. Los mensajes automáticos metadiscursivos que hemos mencionado arriba son un ejemplo de ello. Hemos denominado a estos casos en los cuales en un sitio web coexisten articuladamente varios dispositivos que funcionan en forma integrada *hiperdispositivos*³. En un cierto nivel, entonces, Facebook puede ser entendida como un *hiperdispositivo*: un complejo conglomerado de distintas posibilidades y restricciones del intercambio articuladas entre sí.

Sobre este hiperdispositivo Facebook despliega a través de múltiples aspectos textuales una escena que lo inscribe en una esfera de la praxis tal que lo define como *red social*. Esto se observa, desde luego, en la central denominación de los contactos como “amigos”, pero también en todas las interpelaciones verbales que se generan en el sitio, y en los campos semánticos que se recorren y tematizan en los distintos espacios (relaciones afectivas, amistades, gustos, aficiones, etc.)⁴.

Son múltiples las dimensiones que podrían analizarse en Facebook, así como también los diversos subfenómenos aislables hacia su interior. Nos detendremos aquí en los espacios en los que los usuarios generan contenidos exclusivamente verbales en su forma escrita, en particular, las publicaciones que los usuarios realizan en los “muros” (propios o ajenos) y los “comentarios”. El “muro” es una página personal del usuario, en la cual aparecen mensajes que él mismo ha dejado y que otros le han dejado al usuario. Además, se generan allí publicaciones automáticas (por ejemplo, anuncios de que ese usuario aparece en una foto publicada por un tercero). La visibilidad del “muro” personal es regulable por cada usuario⁵. De todos los tipos de publicaciones que pueden aparecer en los muros, nos quedaremos aquí sólo con aquellas realizadas por el usuario o sus contactos en empleando el lenguaje verbal. Los “comentarios” son textos que un usuario puede publicar como respuesta a una publicación, sea de él mismo o de otro usuario. Esta primera publicación puede estar soportada en diversas materias de la expresión: imagen fotográfica, video, lenguaje

verbal, etc. Sin embargo, los comentarios siempre son verbales y se realizan por escrito.

Tanto los comentarios como las publicaciones en el muro se hacen visibles también, junto con los mencionados mensajes generados automáticamente, en la página personalizada denominada “noticias”, que es la que el usuario ve al ingresar a esta red. Por ello, también ese espacio será objeto de nuestra observación.

Este conjunto de mensajes verbales generados por los usuarios son usualmente textos breves e informales, de escritura frecuente, que vehiculizan los comentarios del día a día; en suma, cotidianos.

Facebook y la cotidianidad

Hay al menos dos niveles en los cuales lo cotidiano se observa en Facebook. El primero de ellos tiene que ver con la temporalidad propuesta en sus usos; el segundo es un nivel semántico, y se hace visible en las tematizaciones que aparecen en las distintas publicaciones. Ambos se articulan y refuerzan mutuamente, colaborando en la construcción de Facebook como escenario de representaciones de la cotidianidad. Veamos estos dos niveles con mayor detenimiento.

El primer nivel que mencionamos está vinculado con los usos propuestos por Facebook. Esta red social supone una frecuentación cotidiana; todos los días se debería ingresar a ver qué novedades hay de nuestras amistades, a revisar si alguien nos ha escrito algo, y a escribir acerca de uno mismo. La lógica de las dinámicas de Facebook es la de la actualización diaria. En este aspecto, se asemeja –por ejemplo– a las prácticas vinculadas con el e-mail. El e-mail como medio⁶ presupone unas ciertas prácticas vinculadas que suponen no sólo la posesión de una casilla de correo electrónico, sino también el hábito de ingresar diariamente a revisar si uno ha recibido nuevos mensajes, además de los que eventualmente escriba. En este primer nivel, entonces, se espera en Facebook un cierto ritmo para la lectura y escritura.

La lógica de la frecuentación diaria está directamente relacionada con el otro nivel que hemos mencionado: el semántico o temático. En efecto, los temas que aparecen en estos espacios son, en una gran proporción, del orden de lo cotidiano.

Cuando nos referimos aquí a lo cotidiano estamos retomando una serie de autores que han problematizado esta noción; como señala Marita Soto (2008), todos ellos “enfatan de manera similar el carácter repetitivo, reglado, hasta inercial” que posee el ámbito de lo cotidiano. Repasemos brevemente las formulaciones de algunos de ellos.

Maurizio Vitta destaca el “aspecto continuativo, monótono de la cotidianidad”, y afirma: “La repetición es su valor: la identidad de lo que ha sido y de lo que es se convierte en una garantía de un futuro que se muestra confortable por la previsión de la inmovilidad” (Vitta, 2003:76)⁷. Oscar Steimberg, por su parte, en su seminario “Vida privada y géneros de la comunicación” define la cotidianidad como “el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recommienzo”. Retomando a Vitta y Steimberg, Soto distingue la vida privada de la vida cotidiana: mientras la primera se relaciona con la vida puertas adentro, la segunda puede extenderse al ámbito de lo público (Soto, 2008). Heller enfatiza la inmediatez de lo cotidiano: “El particular forma su mundo *como su ambiente inmediato*. La vida cotidiana se desarrolla y se *refiere* siempre al ambiente inmediato. El ámbito cotidiano de un rey no es el reino, sino la corte” (Heller [1970] 2002:47). Soto retoma esta noción de entorno cercano y trabaja la idea de lo cotidiano como lo “no marcado”, y esto en un doble sentido: por un lado, lo cotidiano “parece referirse al fondo, al escenario estable en el que se mueven los sujetos”; por el otro, en relación con la temporalidad, “indicaría la regularidad, el ritmo previsible (...) como cadencia acompasada” (Soto, 2008). Finalmente, Soto retoma a Parret (1995)⁸, para trabajar las articulaciones enunciado/enunciación, en relación con el tiempo contado/tiempo de contar. Siguiendo a este autor, Soto señala que en la vida cotidiana se produce una *superposición* entre estas dos temporalidades. Esta superposición nos remite nuevamente al primer nivel que señalamos: el de la temporalidad de los usos. Si los tiempos del enunciado y la enunciación se desacoplan, el comentario cotidiano pierde vigencia. La dinámica del ingreso diario es a la vez un requerimiento y es lo que

garantiza que Facebook pueda operar como espacio del comentario y la conversación cotidiana.

Si bien los temas de la cotidianidad aparecen en las producciones textuales de los usuarios, puede decirse que son convocados desde el sitio en sus propias interpelaciones⁹. Como en un *chat*, como en la conversación telefónica diaria, la actividad rutinaria, lo no marcado –o sólo distintivo de ese día, aunque no excepcional–, es escribible en el muro de Facebook: en efecto, las respuestas a las preguntas señaladas arriba son en una gran proporción comentarios de lo cotidiano. Así, aparecen tematizaciones sobre el estado del tiempo, el estado de ánimo, las celebraciones del día a día (cumpleaños, reuniones), las actividades cotidianas (el estudio, las salidas, el trabajo), etc.¹⁰

Los dos niveles de la cotidianidad que desarrollamos al inicio de este apartado se articulan y refuerzan en la construcción de una “escenificación de la vida cotidiana”¹¹. A través de imágenes y de textos, en Facebook se pone en juego una escenificación de lo cotidiano: las fotos, los “estados” y los comentarios de los usuarios tematizan lo cotidiano y lo hacen también con una frecuencia del día a día. En todas estas publicaciones parecería evidenciarse lo que Raúl Barreiros ha señalado como una conciencia de la cotidianidad como escenario de nuestra actuación (Barreiros, 2009). Este último autor señala la extrañeza que puede generar la observación de las vidas cotidianas ajenas, uno de los principales articuladores de los vínculos que se producen en Facebook: “lo cotidiano de los otros es un ‘mundo raro’”, afirma Barreiros (2009). La expectación de la cotidianidad ajena produce varios movimientos simultáneos. En principio, lo rutinario y no marcado del otro puede no serlo para mí: lo cotidiano de los demás puede entonces introducir alguna diferencia en relación con las repeticiones de mi propio entorno. Sin embargo, ese mundo ajeno que se nos aparece raro –como señala Barreiros– es al mismo tiempo muy poco espectacular: no deja de ser cotidiano, y como tal, dentro de ese otro mundo también se observa un alto grado de repetición.

En el caso de Facebook, se genera un efecto adicional de extrañeza por el fenómeno de mediatización. Lo cotidiano, como vimos, implica la noción de

inmediatez, y esto al menos en dos dimensiones: la espacial y la temporal. Mientras que los hábitos en la frecuencia de uso de esta red social reducen de algún modo la brecha temporal que instaura la mediatización, la distancia espacial resulta insalvable: lo cotidiano mediatizado es de un espacio segregado, cercano para el otro, pero lejano para mí. Así, puede pensarse que la *mediatización de lo inmediato* caracteriza la extrañeza de lo cotidiano en Facebook. Una extrañeza que se desvanece cuando los espacios no están segregados: si un amigo publica fotos de una reunión en la que yo estuve presente, reconoceré ese tiempo y ese espacio como pertenecientes a mi inmediatez: ya no es lo cotidiano de los otros, sino que es también un fragmento de mi cotidianidad.

Una escritura no retorizada y conversacional

Así como señalábamos recién la mediatización de lo cotidiano a través de Facebook, hay un aspecto complementario en el cual se observa muy baja mediación, y es la producción de los textos que allí aparecen. En efecto, los textos publicados en Facebook son producidos por su autor y publicados sin más, sin ningún tipo de intermediación institucional. En este sentido, nos encontramos en el extremo opuesto del funcionamiento de la industria editorial bibliográfica, en la cual los textos son evaluados, procesados por correctores de estilo, revisado por editores y luego recién publicados, a través de una compleja cadena de diseño, impresión y distribución¹².

Las publicaciones y comentarios de los usuarios en Facebook tienen numerosas marcas que remiten a estas dinámicas de producción textual. Los textos tienen pocos procedimientos de retorización; habitualmente tienen acentuada su función referencial o fática. Así como estamos a una gran distancia de los procedimientos de producción del libro como soporte, también estamos lejos de la producción literaria. Los textos producidos en Facebook tienen fuertes marcas de oralidad. Suele observarse un registro informal, un léxico coloquial con términos típicamente orales, uso de onomatopeyas y de interjecciones que tampoco suelen emplearse en la escritura. El efecto es el de la transcripción o desgrabación: da la impresión de ser la puesta por escrito de lo que el usuario ha dicho verbalmente.

Dicho de otro modo, en Facebook se escribe como si se hablara, una práctica que los usuarios de Internet ya han tenido la oportunidad de ejercitar durante varios años con el *chat*. En efecto, la conversación no ficcional escrita en tiempo real recién nació con estos servicios de Internet¹³.

La estructura conversacional de Facebook es diacrónica y –a diferencia del modo canónico contemporáneo del *chat*– pública, aunque de una publicidad controlada, según quien haya permitido el usuario que vea su muro. Los temas, sin embargo, no son necesariamente de interés público o comunitario –como suele esperarse típicamente en un foro– sino que, como señalamos, habitualmente tratan sobre asuntos cotidianos.

Señalemos finalmente que cuando son muchos los participantes intervinientes en un intercambio de Facebook la estructura se aleja en parte de la conversación. Si bien en algunos casos todos los participantes dialogan sobre un mismo tema –como ocurre, por ejemplo, en los foros– es más habitual que todos dialoguen, uno a uno, con el autor de la publicación inicial (dicho esquemáticamente: a A le responden B, C, D, etc., pero B, C, D, etc. no suelen conversar entre ellos). En todos los casos, es raro que las intervenciones sean extensas y que aparezcan procedimientos argumentativos: habitualmente tienden a los textos breves, muchas veces de una sola oración o incluso de una sola palabra¹⁴.

Facebook, la escritura y la temporalidad

Decíamos arriba que las tematizaciones de lo cotidiano que aparecen en las publicaciones de Facebook pierden vigencia rápidamente: al tratar sobre lo cercano, lo no marcado del día a día, enseguida se vuelven poco relevantes con el sólo transcurrir de algunas jornadas. En los espacios que estamos observando en esta red social –los “muros”, las “noticias”– los comentarios de lo cotidiano pronto pierden visibilidad: los textos anteriores son desplazados rápidamente hacia el fondo de la pantalla por los más recientes y luego de un período breve que no suele superar los pocos días, dejan de verse por completo¹⁵.

Diversos autores, entre los que no podemos dejar de mencionar a Walter Ong y a Roger Chartier, señalan –en términos genéricos– lo efímero de la oralidad frente a la permanencia de la escritura. Chartier reflexiona a propósito de esta última en términos de una “fijación de las palabras” que –según compara– “en su forma oral, desaparecen tan pronto son pronunciadas” (Chartier, [1999] 2003:11). Ong hace un señalamiento en el mismo sentido: “Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia” (Ong, [1982] 2006:20). En los fragmentos citados, ambos autores están pensando en la escritura en su forma impresa. Sin embargo, en el caso de Facebook, la escritura en la pantalla no presenta ese carácter de permanencia: como lo señalamos recién, su duración es breve. La permanencia que se le asigna a la escritura frente a la oralidad es aquí débil, y esto es fundamentalmente por la estructura del dispositivo y sus usos. Si se compara con las temporalidades de la palabra hablada y la palabra impresa, de algún modo, esta escritura digital cotidiana con vínculo fuerte con la oralidad posee una duración mayor que la de la oralidad, pero mucho menor que la del texto impreso.

En rigor, ya hace varios años señalamos la condición genérica de efímero/inestable del texto electrónico frente al impreso, más aún cuando se trata de Internet¹⁶. Esta cualidad de efímero, con la que acordamos en términos generales, presenta variaciones significativas según los dispositivos e instituciones de los que se trate en cada caso. Por ejemplo, un archivo público digital o una hemeroteca de un diario electrónico parecen asegurar –por las misiones de las instituciones a las que pertenecen estos sitios– mayor permanencia en el tiempo de los textos electrónicos que un sitio comercial o un foro. Aun así, la única garantía de conservación para un lector de un texto digital de Internet es la realización de una copia en su propio soporte y la posterior puesta en juego de técnicas de preservación para un conjunto de soportes (DVDs, discos rígidos extraíbles, etc.) que aún al día de hoy se perciben como de más alto riesgo de pérdida que el papel.

Facebook no posee ningún mecanismo de gestión, ordenamiento, o recuperación de los mensajes o publicaciones. En ese sentido, lo escrito en Facebook no sólo no constituye un archivo, sino que tampoco posee dispositivos de gestión de

la memoria. Walter Ong ([1982]2006:94) cita una historia acerca del único hombre que sabía leer en una aldea ibo, que tenía la costumbre de acumular en su casa “todo fragmento de material impreso que encontraba: periódicos, cartones, recibos. Todo le parecía demasiado importante para desecharse”¹⁷. Esta descripción parece dar cuenta de una alta valoración de lo escrito en sí, más allá del género, medio o soporte sobre el que se asiente; como si una cierta aura originada en la literatura impresa se trasladara sin más a cualquier material que funcione como soporte de un texto escrito. La anécdota citada por Ong parece llamar la atención justamente sobre el hecho de que no todo lo escrito, por el sólo hecho de ser escrito, es lo suficientemente importante como para ser guardado o conservado. En efecto, el mismo gesto de guardar o archivar presupone un cierto valor en esos textos que son guardados. Al referirse a las principales posibilidades que se abren con el texto electrónico, Chartier ([1999] 2003:207) señala como una de ellas la posibilidad de construir una biblioteca digital que ponga a disponibilidad de cualquier lector el patrimonio textual universal. Las breves publicaciones cotidianas de Facebook, entonces –al igual que las innumerables producciones textuales que a diario se intercambian en Internet en general y en la Web en particular– no serían parte de este patrimonio, si entendemos a lo patrimonial como aquello que, entre otras cosas, posee valor y debe resguardarse a lo largo del tiempo¹⁸.

Los dos fenómenos señalados arriba –rápida pérdida de la visibilidad, ausencia de mecanismos de gestión– se articulan con lo cotidiano de las tematizaciones y refuerzan el carácter efímero de las publicaciones de Facebook. Como aquel que nunca conoce lo que alguien ha dicho por llegar tarde a su alocución, quien pase varios días sin ingresar a Facebook perderá para siempre la posibilidad de conocer las noticias que podría haber encontrado en ese período.

En este sentido, aun los temas no cotidianos, excepcionales, marcados, tienen la dinámica de los intercambios cotidianos. Un usuario cuenta que será padre de un varón; otro difunde una solicitada y una convocatoria a una manifestación de protesta en defensa de políticas culturales; un tercero cuenta una dolorosa historia personal y pide ayuda para encontrar a su madre biológica. Aunque en estos casos no se trata de

temas cotidianos, en Facebook serán sólo los asuntos de los que se hablará ese día en el círculo de amigos de un usuario; próximamente serán parte del pasado, desplazados por otras “noticias” o publicaciones.

Notas finales

La función fática

Como ya lo señalamos, los intercambios verbales cotidianos que se producen en Facebook tienden a ser muy breves, sin estructuras argumentativas y en muchos casos tampoco narrativas: abundan los saludos, el pequeño comentario, la descripción brevísima de un día o un estado de ánimo, las frases únicas. En este sentido, parece haber en los espacios estudiados un predominio marcado de la función fática: la comunicación orientada hacia el contacto (Jakobson, [1963]1985:357). La función fática es en sí característica de las conversaciones cotidianas presenciales, fuera de todo soporte digital o escrito: el saludo diario al vecino o la conversación casual sobre un tema genérico y compartido parecen ocupar el lugar de sostenedoras de un contacto, antes que de articuladoras del tratamiento de un tema o argumento. Entre otros funcionamientos, Facebook se constituye en una plataforma a través de la cual se vehiculiza el contacto diario, en una época en la cual el uso de la computadora conectada a Internet es para una proporción importante de las poblaciones mundiales urbanas una actividad cotidiana, y que se realiza en forma simultánea con otras tareas. Seguramente la puesta por escrito de estos intercambios orientados hacia la función fática y, sobre todo, el acceso a una multiplicidad de conversaciones textuales ajenas con foco en la misma función, colaboran con la sensación de extrañeza que produce la cotidianidad de los otros en las redes digitales: somos testigos de un contacto ajeno mediado.

No se trata, sin embargo, de un acto voyeurista. Es cierto que, como adelantamos, la estructura de las conversaciones en Facebook propone justamente el “hablarle a otros delante de los demás”. La conversación es, entonces, entre dos¹⁹, pero visible para otros; tiene así una cierta publicidad. Esta escena es conocida para cualquier usuario de Facebook, por lo que sabe que aquello que escriba o publique

estará disponible para la visualización ajena. Complementariamente, aquél que ingresa a los “muros” o “perfiles” ajenos sabe que está viendo o leyendo aquello que fue puesto allí para ser visto o leído: en ese sentido, puede ser una suerte de husmeador, pero no un voyeur, puesto que los observados saben que pueden verlos; y lo exhibido está ostensiblemente puesto allí. El husmeador no tiene necesidad de ocultarse – todos saben que puede acercarse a mirar, y esas miradas están siendo, de algún modo, esperadas.

Existe, además, una diferencia adicional que aleja aún más al husmeador del voyeur: la posibilidad de intervenir en la conversación. En efecto, mientras que el voyeur siempre permanece en un espacio segregado y se vincula con la escena-objeto sólo a través de la observación, el usuario de Facebook puede –si las configuraciones lo permiten– dejar él también su “comentario” en una cadena conversacional ajena. Cuando eso ocurre, incluso el lugar de husmeador se disuelve: éste se muestra, y pasa a ser así un participante más de esos intercambios textuales.

Un espacio cotidiano

Algunos de los autores que hemos estado revisando han hecho señalamientos sobre los textos electrónicos que nos interesa recuperar sobre el cierre. Roger Chartier, quien –como vimos– era optimista acerca de la posibilidad de conformar una biblioteca digital universal accesible a través de las redes digitales, también llama la atención sobre el hecho de que el texto electrónico puede perder las referencias espaciotemporales y de autor. En general, el riesgo señalado es el de la descontextualización: “el riesgo consistiría en olvidar el mundo en que estos textos fueron escritos, comunicados, leídos” (Chartier, [1999] 2003:207). El mismo autor señala, en otro lugar, dos diferencias fundamentales que encuentra en los textos electrónicos con respecto a los impresos, y que también están vinculadas con un riesgo de la pérdida de referencias: por un lado, cambia la relación extracto-totalidad: “En el mundo digital hay una tendencia a transformar todos los textos en bancos de datos, de los cuales se extraen fragmentos sin que se remitan a la lógica de la totalidad a la cual esos segmentos pertenecen” (Chartier en González *et al.*, 2007:15). Riesgo, entonces, de perder las referencias del todo y quedarse en el fragmento. Por el otro –y

aquí el autor ya no habla en términos de pérdida— un cambio en la contextualización: mientras que en los textos impresos es topográfica-espacial, en el formato digital es “puramente lógica, enciclopédica y temática” (Chartier en González *et al.*, 2007:15). Entendemos que estas afirmaciones generales acerca del texto electrónico están hechas pensando fundamentalmente en un cierto funcionamiento de la Web que hemos caracterizado en un trabajo reciente como “dispositivo tradicional” (Zelcer, 2009a). Según decíamos allí, en algunos espacios la Web funciona regulando los flujos del intercambio al estilo de los medios masivos tradicionales, con un esquema de distribución unidireccional masiva de textos. En efecto, Chartier ejemplifica sus reflexiones con el caso de los diarios electrónicos, en los cuales ciertamente se verifican los fenómenos que señala. Sin embargo, una vez más debemos atender a la especificidad de los emplazamientos. Si volvemos a centrar nuestra observación en los espacios de Facebook que estamos focalizando en este trabajo, encontramos que sí hay referencias espaciotemporales y de autor. Todos los comentarios, “estados” y publicaciones son atribuidas a un usuario, y se distingue claramente si los textos han sido generados por el sistema o escritos por él —y en este caso se hace visible su nombre a modo de “firma”. Dicho de otro modo, hay una identificación verbal de la instancia emisora: aquí no parece observarse un borramiento del autor. Además, junto a los textos publicados por los usuarios aparece una indicación precisa acerca del día y la hora en la que fueron generados, por lo que las referencias temporales también son explícitas.

En cuanto a la presencia o ausencia de referencias espaciales, debemos hacernos una pregunta previa: ¿cuál es el espacio en estos casos? Nuevamente, la reflexión es diferente según el género, dispositivo o institución que estemos observando. El riesgo de pérdida de las referencias espaciales parece mayor cuando éstas son externas y anteriores, es decir, cuando se piensa en algún tipo de fenómeno transpositivo: si un libro impreso y situado en un espacio y en un tiempo es digitalizado, pasará efectivamente a formar parte de un espacio deslocalizado y con un efecto de atemporalidad como es la Web. Sin embargo, los pequeños textos

cotidianos que estamos observando aquí están lejos de ser transposiciones: Facebook es su espacio original.

En ese sentido, además de poner en escena lo cotidiano –a través de comentarios, fotos y otro tipo de publicaciones diarias– Facebook en sí es hoy uno de los escenarios de la vida cotidiana. No sólo se representa allí una cotidianidad externa de diversos modos (simbólica, icónica e indicialmente), sino que también la vida cotidiana tiene lugar allí. Cuando opera de este modo, Facebook ya no es un espacio segregado con respecto a una exterioridad en la cual la vida cotidiana transcurriría, sino que es en sí el escenario en el cual tienen lugar parte de los intercambios que conforman el día a día de nuestra relación con los demás.

La mediación de las comunicaciones cotidianas no es en sí novedosa: todos conocemos la conversación telefónica diaria y, más cercana en el tiempo y ya en las redes digitales, los intercambios a través del *chat*. Ninguno de estos medios, sin embargo, se construía como un espacio. Facebook es uno de los fenómenos que mejor representa la metáfora del *sitio* con la cual solemos caracterizar nombrar a estos conglomerados significantes de Internet²⁰. Su construcción como espacio accesible a una multiplicidad de usuarios hace que pueda volverse justamente un escenario compartido de la vida cotidiana.

Facebook y la Web

Facebook, como vimos, no constituye parte de un proyecto de “biblioteca universal” que podría emplazarse en la Web. No sólo por lo cotidiano de sus textos y su carácter ajeno al patrimonio textual que lo haría objeto de un archivo, como ya vimos, sino también por el hecho de ser un espacio cerrado. Como lo señalamos al comenzar este trabajo, Facebook no es un sitio accesible a cualquier usuario de la Web: para ingresar a él es necesario inicialmente registrarse, y luego suministrar algunos datos personales de identificación cada vez que se quiere regresar. En ese sentido, lo que se “publica” en Facebook no es realmente “público”: estará disponible sólo para los usuarios que empleen esa red social, y –en forma aún mucho más restrictiva– para aquellos contactos que estén autorizados a ver la información de un determinado usuario. Sin embargo, el registro en Facebook es gratuito y, como lo

indican estadísticas recientes, ya hay una proporción considerable de usuarios de Internet que lo emplean. Facebook es, además, un sitio con un muy alto tiempo de duración de sesión: esto significa que quienes ingresan a este espacio cerrado, pasan allí mucho tiempo. Si se amplía la mirada en Facebook más allá de los espacios que estuvimos observando aquí, se encuentra que sobre este funcionamiento básico de red social existen muchísimos otros espacios de interacción, tanto con otros usuarios como con instituciones, marcas o avisos publicitarios: *social ads*, servicio de mensajes, *Facebook pages* y aplicaciones numerosas y variadas son sólo algunos de ellos. Estos espacios se articulan sobre dispositivos variados, muchos de los cuales tienen un grado de publicidad mayor, que habilita la visibilidad para todos los usuarios y pone en juego estructuras del intercambio más cercanas a los modelos de publicación de los medios masivos. Todos ellos constituyen un ecosistema que, de algún modo, comienza a generar –puertas adentro de Facebook– un fenómeno similar al de la Web.

En efecto, así como en la Web, existen en Facebook espacios publicitarios, espacios para que las instituciones se comuniquen con sus públicos, servicios de *chat* o mensajería instantánea, funciones de mensajes diacrónicos al estilo del mail y muchísimas otras opciones y contenidos que han creado un entorno que se plantea como un sistema completo y autosuficiente. Una observación exploratoria indica que, en efecto, hay algunos usuarios que han abandonado el uso de ciertas herramientas más antiguas de la Web y que han mudado su vida cotidiana digital a Facebook. Estos usuarios ya no están navegando diariamente en el ciberespacio: sólo están en Facebook. Ya no comparten sus fotografías en sitios como Picasa o Flickr ni revisan su antigua cuenta de correo en Hotmail: mandan mensajes a través de Facebook, que es el mismo espacio en el cual publican las fotos. El tiempo dirá si esto es una tendencia irreversible, o sólo un intenso fenómeno de moda. En cualquier caso, no puede ser desatendido, y ha cambiado sin duda el modo en que transcurre la vida cotidiana de millones de personas en las redes digitales.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiros, R. (2009) “Lo cotidiano de los otros”, en *Crítica*, revista electrónica del Área de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte, año 4, número 7, diciembre de 2009.

Chartier, R. (2003) *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica. Primera edición: 1999.

Giardinelli, M. (2007) “¿Lecturas versus nuevas tecnologías?” en revista *La biblioteca*, publicación de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, número 6, primavera 2007.

Goffman, E. (2004) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu. Edición original: (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. Traducción de Hildegard B. Torres Perrén y Flora Setaro.

González, H.; Tatián, D., López, M. y Scolnik, S., “Roger Chartier: ‘Hay una tendencia a transformar todos los textos en bases de datos’”, en revista *La biblioteca*, publicación de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, número 6, primavera 2007.

Heller, A. (2002) *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península. Primera edición: 1970.

Igarza, R. (2009) *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*, Buenos Aires, La Crujía.

Jakobson, R. (1985) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini. Edición original: (1963) *Essais de linguistique générale*, s/d, París

Ong, W. (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. Edición original: (1982) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen & Co. Ltd. Traducción de Angélica Scherp.

Soto, M. (2008) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*, 2008, en prensa.

Traversa, O. (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *Signo y Seña* 12, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, FFyL UBA.

Vitta, M. (2003) *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós.

Wolton, D. (2000) *Internet ¿y después? Una teoría crítica de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Gedisa. Edición original: (1999) *Internet, et après?*, Flammarion, París.

Zelcer, M. (2009a) “Dispositivos de la Web”. Ponencia presentada en las XIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, realizadas en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, ciudad de San Luis, Provincia de San Luis, Argentina, entre el 1º y el 3 de octubre de 2009. Publicada en Internet en las memorias de las XIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, ISSN: 1852-0308.

----- (2009b) “Medio y dispositivo en Internet”. Ponencia presentada en el XI Congreso REDCOM, realizado en San Miguel de Tucumán, provincia de Tucumán, Argentina, entre el 8 y el 10 de octubre de 2009. Publicado en las actas del XI Congreso REDCOM, ISSN 1852-6349.

NOTAS

¹ En este trabajo, escribiremos Web con mayúscula cuando nos refiramos a un cierto sector del ciberespacio (“la Web”). En cambio, lo escribiremos con minúscula cuando opere como adjetivo (“página web”, “sitio web”).

² Sólo por mencionar algunas, y sin entrar en mayor detalle: cada usuario puede publicar fotos, publicar videos, publicar o actualizar un “estado” diciendo qué le sucede o en qué está pensando en ese momento, publicar un comentario, o comentar cualquiera de las publicaciones de sus conocidos (fotos, videos u otros comentarios). Las publicaciones que el usuario realice serán visibles para sus amigos o contactos, así como las de sus contactos serán visibles para él. Las interacciones se multiplican en los llamados “comentarios”: cada usuario puede comentar con un breve texto una publicación de un amigo o conocido, o simplemente consignar con un clic que esa publicación “le gusta”. Facebook a su vez genera automáticamente algunos mensajes de orden metadiscursivo que publica automáticamente en las pantallas que ve el usuario (“El usuario X ha comentado la foto del usuario Y; “El usuario P ha publicado una foto”, etc.); de este modo se genera una red de publicaciones, comentarios y mensajes metadiscursivos que se entrecruzan y multiplican diariamente.

³ En dos trabajos recientes hemos desarrollado el modo en el cual esta noción, formulada por Oscar Traversa (2001), puede ser pensada para el caso de la Web (ver Zelcer 2009a y Zelcer 2009b).

⁴ En este sentido, como ya hemos adelantado en otro trabajo, sitios como LinkedIn, una red de contactos profesionales, está montada sobre un hiperdispositivo muy similar al de las redes sociales. La

definición como red profesional y no social viene dada por diferenciaciones en los niveles que mencionamos recién: aquí los contactos pueden ser “colegas” o “compañeros de estudio” (ya no “amigos”) y los campos semánticos tratan sobre la formación académica o la experiencia profesional. Además, los textos que un usuario escribe sobre otro no son “comentarios”, sino recomendaciones laborales. Frente al ámbito de las amistades y la socialidad cotidiana, a través de estas diferenciaciones –entre otras– LinkedIn se inscribe en una esfera totalmente diferente: la laboral/profesional.

⁵ Por ejemplo, un usuario puede decidir que el muro sea público –es decir, que todos los que ingresen a Facebook puedan verlo–, mientras que otro puede establecer los permisos de forma tal que sólo sus “amigos” –es decir, sólo quienes están en su lista de contactos– puedan verlo. En el uso ordinario, es esta última configuración la que parece estar más extendida.

⁶ Discutimos acerca de la posibilidad de pensar el e-mail como un medio en Zelcer, 2009b.

⁷ Las definiciones de lo cotidiano que estamos citando en este apartado están tomadas fundamentalmente del citado trabajo de Marita Soto (2008). En nuestra producción habíamos revisado esta noción en un trabajo anterior (Kirchheimer y Zelcer, 2005), también realizado en el marco de una investigación bajo la dirección de Marita Soto.

⁸ Parret, Hernán (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.

⁹ Al ingresar a Facebook el usuario encuentra siempre, en el espacio superior, la misma pregunta con un espacio para responder: “¿Qué estás pensando?” (sic). Este espacio permanece visible en la sección “noticias” y en el “muro” del usuario en esta red social. La pregunta, amplia y vaga, constituye una invitación a escribir un texto circunstancial. Las publicaciones de los usuarios son habitualmente respuestas a esta interpelación, y efectivamente tratan, en una gran proporción de los casos, de lo que se tiene en mente ese instante, de una descripción de lo que el usuario está realizando en ese momento o de una referencia a uno mismo de cualquier tipo. La pregunta no apunta a cuestiones de originalidad, novedad o valor poético; es casi como la fórmula “¿en qué andás?” de las conversaciones cotidianas argentinas. La respuesta a esta pregunta se constituirá en el “estado” del usuario, que aparecerá visible junto a su nombre, hasta tanto lo cambie por otro estado, o lo “borre”. Si, en cambio, el usuario ingresa a un muro de un “amigo” que está entre sus contactos, el espacio superior permanece, pero en este caso lo que escriba no será su propio estado, sino un mensaje dirigido al “dueño” del muro, que aparecerá visible para todos aquellos que lo visiten y tengan los permisos convenientes. En estos casos, la interpelación es aún más genérica: “Escribe algo...”. Nuevamente, una invitación amplia, que en este caso sólo propone la práctica escritural, sin ninguna proposición genérica o referencial. El texto producido será siempre, un mensaje con destinatario individual de visibilidad pública; sin embargo, esto no está explicitado verbalmente: el usuario de Facebook sólo lo entiende cuando comienza a emplear el sitio.

¹⁰ Incluimos aquí sólo algunos ejemplos de mensajes hallados en distintos muros de Facebook: “Dani Feliz cumpleeee. Que lo pases requetelindo” (un “amigo” de una usuaria llamada Daniela, el día de su cumpleaños) / “Feliz primavera” (el día de la primavera) / “Feliz día a todos los estudiantes y a los fotógrafoss!!!” (sic) (mensaje publicado el día del estudiante, que coincide con el día del fotógrafo) / “Ahí están las fotos de Perú!” (el día que la usuaria publicó en Facebook sus fotos de un reciente viaje a Perú) / “Amo el solcito de primavera es lo más..... mi casita está cálida y super iluminada, ideal para producir y producir textos jajaja” (sic) (una estudiante de posgrado e investigadora, en los primeros días de la primavera).

¹¹ Esta noción se la debemos a Erving Goffman ([1959] 2004:269). Si bien Goffman se ocupa del estudio de la interacción cara a cara, sus observaciones parecen arrojar luz sobre ciertos fenómenos de construcción del sí mismo y de escenificaciones cotidianas que se producen, en forma mediatizada, en Facebook.

¹² Así como ocurre en ciertos otros espacios de Internet –como por ejemplo, en los *chats* textuales– los textos que se producen en Internet son escritos por su autor y publicados inmediatamente, sin mediación alguna.

¹³ Hasta el surgimiento de los *chats*, la escritura conversacional no ficcional tenía siempre la forma de una transcripción (o “desgrabación”): guardaba vínculo con la oralidad y siempre se refería a un

intercambio dialógico que había tenido lugar en el pasado. Sin embargo, no se podía “conversar escribiendo”. Si bien los dispositivos de Facebook que estamos observando no permiten la simultaneidad en los intercambios –propia de las formas dialógicas– la estructura y el ritmo de los intercambios que se producen allí permite pensar en las publicaciones y sus comentarios en términos de una conversación.

¹⁴ En este sentido, acordamos en parte con las observaciones que Mempo Giardinelli realiza a propósito de ciertas tendencias en la sociedad contemporánea, cuando señala que –paralelamente a la expansión de la lectura que se produjo con Internet– hay menos conversación y poca discusión (2007:98). Tal vez no haya menos conversación sino más, pero con muy poco despliegue del ejercicio lingüístico.

¹⁵ En los muros personales, las publicaciones anteriores se pueden recuperar haciendo clic en el enlace “Publicaciones más antiguas”: allí comienzan a verse gradualmente, a través de varios clics, los mensajes anteriores que habían aparecido en el muro. En el caso de la pantalla inicial de “noticias”, este link también está visible, pero sólo se pueden recuperar unas pocas publicaciones anteriores: el resto se pierde en forma definitiva.

¹⁶ Ese texto que hoy hallamos en el ciberespacio mañana podría no estar: nuestra computadora y nuestra pantalla son sólo soportes temporarios. El verdadero soporte de almacenamiento –el servidor, un equipo informático ubicado en algún punto para nosotros desconocido del planeta– no nos pertenece, y nada garantiza la permanencia de sus contenidos a lo largo del tiempo. Ver Cuesta, A. y Zelcer, M. (2000) “El diario en la pantalla. La transposición de los periódicos a Internet”, mimeo. Ampliación de la ponencia homónima presentada en 1998 en las IV Jornadas de Investigadores de la Cultura. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

¹⁷ Ong está citando un trabajo del novelista nigeriano Chinua Achebe: Acgebe, Chinua (1961) *No Longer at Ease*, Ivan Obolensky, Nueva York.

¹⁸ Dentro de Facebook, en algunos espacios que no estamos estudiando aquí, hay puestos en juego mecanismos de guardado y ordenamiento de otras materias significantes: tal es el caso de las fotografías de los usuarios, que se organizan en “álbumes” y se conservan a lo largo del tiempo. Puede decirse que son los dispositivos de gestión del lenguaje verbal en Facebook los que trabajan una temporalidad de lo efímero: mientras que las fotos y los videos de los usuarios se organizan y conservan, los textos lingüísticos se muestran por poco tiempo y pronto desaparecen.

¹⁹ Como señalamos, puede haber conversaciones entre varios, pero en esos casos suelen articularse como múltiples conversaciones de a dos entre quien realizó la primera publicación y sus contactos.

²⁰ Señalábamos justamente en un trabajo reciente cómo la metáfora del sitio es mucho más adecuada que la de la página para el caso ciertos fenómenos de la Web más recientes, entre los que señalábamos particularmente a Facebook (ver Zelcer, 2009a:10).