



# Actas

14° Congreso Mundial  
de Semiótica: Trayectorias

**Buenos Aires**

Septiembre 2019

International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)

**Tomo 3**

# Escrituras e Historias

Coordinadora  
*Vanesa Pafundo*



IASS-AIS  
International Association for Semiotic Studies  
Asociación Internacional de Semiología  
International Association of Semiotics  
International Vereinigung für Semiotik



ASOCIACIÓN ARGENTINA  
DE SEMIÓTICA



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES



CRÍTICA  
DE ARTES

Proceedings of the 14th World Congress of the International  
Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)





# Actas

14º Congreso Mundial  
de Semiótica: Trayectorias

**Buenos Aires**

Septiembre 2019

International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)

## Tomo 3

---

## Escrituras e historias

**Coordinadora**

*Vanesa Pafundo*

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Actas Buenos Aires. 14º Congreso Mundial de Semiótica : trayectorias : Proceedings of the 14th World Congress of the International Association for Semiotic Studies-IASS/AIS : tomo 3 : escrituras e historias / editado por Rolando Martínez Mendoza ; José Luis Petris ; prólogo de Vanesa Mara Pafundo. - 1a ed edición multilingüe. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libros de Crítica. Área Transdepartamental de Crítica de Artes, 2020.

Libro digital, PDF

Edición multilingüe: Alemán ; Español ; Francés ; Inglés.

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47805-4-6

1. Semiología. 2. Semiótica. 3. Relatos. I. Martínez Mendoza, Rolando, ed. II. Petris, José Luis, ed. III. Pafundo, Vanesa Mara, prolog. IV. Título.  
CDD 401.41

*Actas Buenos Aires. 14º Congreso Mundial de Semiótica:  
Trayectorias. Trajectories. Trajectoires. Flugbahnen.*

Asociación Argentina de Semiótica y Área Transdepartamental de  
Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos  
Aires, Argentina.

Proceedings of the 14th World Congress of the International  
Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)

Buenos Aires, 9 al 13 de septiembre de 2019.

Tomo 3

ISSN 2414-6862

e-ISBN de la obra completa: 978-987-47805-0-8

e-ISBN del Tomo 3: 978-987-47805-4-6

DOI: 10.24308/IASS-2019-3

© IASS Publications & Libros de Crítica, noviembre 2020

Editores Generales *José Luis Petris y Rolando Martínez Mendoza*

Editores *Marina Locatelli y Julián Tonelli*

Diseño *Andrea Moratti*

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación debe ser reproducida, almacenada en un sistema de recuperación ni transmitida bajo ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, de fotocopiado, grabación o cualquier otro medio, sin el permiso de los editores.

Los editores rechazan cualquier responsabilidad en caso de declaraciones falsas o erróneas de los autores, contenido plagiado y uso no autorizado de material con derechos de autor.

**Imagen utilizada para la tapa: *Sin pan y sin trabajo*, Ernesto de la Cárcova, 1894.**

# Trayectorias

---

Se eligió para la propuesta temática del congreso esta palabra: ‘trayectorias’, a causa de la extraordinaria pluralidad de sentidos que surge de sus usos contemporáneos.

El ejemplo más claro podemos encontrarlo en la trayectoria de definiciones de la misma palabra *semiótica*.

En este recorrido se despliegan las múltiples historias de su adopción como nombre de un campo de indagaciones analíticas y de publicaciones.

Sin embargo, el término *Trayectorias*, en plural, sugiere también que ese recorrido no es ni único ni lineal.

No oculta, en suma, la condición diversa de los caminos recorridos para la percepción de problemáticas intrínsecamente plurales y móviles.

A la vez, la variedad de trayectorias encuentra su razón en la multiplicidad de soportes mediáticos, dispositivos, medios y lenguajes que, en la contemporaneidad, se reclaman, se interpelan y se disputan tiempos y espacios.

*Trayectorias*, entonces, no se aplica aquí sólo a los desarrollos conceptuales de la disciplina semiótica sino, también, a los recorridos del cambiante conjunto de objetos (mediáticos, comunicacionales, de diseño, biológicos, arquitectónicos) en los que ella fija su mirada.

Las *Trayectorias* son, de este modo, las memorias, las materialidades y los compromisos que guían las definiciones, las escrituras y las búsquedas por los itinerarios del sentido.

Es por esto que se ha entendido que con el nombre *Trayectorias* se elegía un modo de reconocimiento de la condición insoslayable de despliegue y recomienzo que configura constantemente el quehacer de la investigación semiótica.

---



*Entre los días 9 y 13 de septiembre de 2019 se realizó en Buenos Aires, República Argentina, el 14° Congreso Internacional de Semiótica. Fue organizado por la Asociación Argentina de Semiótica y la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (UNA) a través de su Área Transdepartamental de Crítica de Artes. El Congreso convocó a más de 700 expositores de 45 países. El intercambio en los Plenarios, las Mesas y los espacios de socialización fue de gran riqueza y humanamente imposible in situ de abarcar en su totalidad. Por este motivo es que la publicación de sus Actas se propone no sólo como registro del acontecimiento sino como una continuación y complemento del intercambio de ideas y trabajos semióticos que tuvo lugar, por primera vez, en América del Sur. La decisión de hacerlo en 8 tomos temáticos busca facilitar la profundización del diálogo en las áreas comunes de interés.*



**Tomo 3**

---

**Escrituras e historias**

## ÍNDICE

---

Presentación. <i>Vanessa Pafundo</i> _____	13
---	----

### FIGURACIONES: NOMBRES, VOCES, LUGARES

The jealous narrator: analysis of the enunciation strategies in Robbe-Grillet's novel <i>La Jalousie</i> . <i>Ludmila Lacková</i> _____	19
--	----

Un no- lugar común en la literatura: lo infinito. <i>Karina B. Lemes</i> _____	25
---	----

La trayectoria de la mirada saramaguiana. Un análisis Del discurso sobre el arte en los <i>Cuadernos de Lanzarote</i> , de José Saramago. <i>Marisa Leonor Piehl</i> _____	33
--	----

Algunos apuntamientos de José Saramago desde la emoción de los sucesos del proceso revolucionario en curso – Portugal, 1974-1975. <i>María Victoria Ferrara</i> _____	43
---	----

Formas de la “autoría transmedia”. Acercamientos Semióticos. <i>María Clara Lucifora</i> _____	53
--	----

Who is the dreamer? Textual and methodological semiotic trajectories in <i>Twin Peaks: The Return</i> . <i>Giacomo Festi</i> _____	63
---	----

### CRUCES Y FRONTERAS

<i>Elena sabe</i> : la exhibición de una sociedad en crisis. <i>Karina Lemes</i> _____	77
---	----

Prosa mestiza. Configuraciones de la frontera en tres novelas argentinas contemporáneas. <i>Froilán Fernández</i> _____	85
--	----

<i>Monsieur Pain</i> . Narrativa de orilla. <i>Natalia Vanessa Aldana</i> _____	95
--	----

## EL LIBRO COMO OBJETO

- Harry Potter: análise das capas dos livros.  
*Júlia Meister Barichello* ..... 105
- Do objeto livro ao livro-objeto literário: uma  
ressemantização sensível. *Marc Barreto Bogo* ..... 115
- Entre o verbal, o gráfico e o escultórico:  
intersemiotividade na publicação *Tree of Codes*.  
*Marc Barreto Bogo* ..... 129

## RECURRENCIAS Y TRANSFORMACIONES

- Salomé: un caso de recurrencia discursiva.  
*Oscar Traversa* ..... 145
- El héroe contemporáneo – nuevas trayectorias de  
significado ético. *Rafael Zanlorenzi* ..... 155
- Representation as a catalyst for culture change  
processes: the semiotics of culture change.  
*Hamsini Shivakumar* ..... 167

## TERRITORIOS, MEMORIAS, IDENTIDADES

- Contrapuntos críticos territoriales. Escritura, ritmo,  
sonoridad. *Carmen Guadalupe Melo* ..... 181
- Travesías y encrucijadas del archivo: discursividades  
poéticas y territoriales. *Carla Vanina Andruskevicz* ..... 193
- Identidad y fronteras dentro de la obra: *Memorias del  
sur* – primeros resultados de indagación. *María Leticia  
Scarpa* ..... 207
- Estrategias narratológicas para el análisis de material  
autobiográfico: ¿a quién escriben los que se escriben?.  
*Maité Delfina Lluch* ..... 217

A construção dos atores e sua projeção no espaço-tempo em *A cidade dorme*, de Luiz Ruffato.  
*Marcela Ricardo y Vera Lucia Rodella Abriata*\_\_\_\_\_227

Pasados en tránsito: relatar desde el olvido.  
*Sergio Rojas*\_\_\_\_\_237

Semiótica narrativa e imaginario humano: Reflexiones metodológicas en base a los aportes de Greimas y Propp.  
*Maité Delfina Lluch, Miguel Adrián Romero y Roxana Ynoub*\_\_\_\_\_245

## **HISTORIA, INSCRIPCIONES, HISTORIAS**

Hacé memoria, no monumentos. Hacia la construcción de artefactos estético-semióticos (des)emplazados.  
*Ariel Barbieri*\_\_\_\_\_261

Semiotic multimodality and the perception of the past.  
*Jimena Biga*\_\_\_\_\_271

Four species of spanish patriotic songs of the spanish war of independence 1808–1814. *Aleksi Jari Ilmari Haukka*\_\_285

La identidad nacional del Partido Comunista Chino en 1949: una aproximación a través del análisis de imágenes. *Ignacio Robba Toribio*\_\_\_\_\_301

**Índice general de las Actas**\_\_\_\_\_313



# Presentación

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-001

La escritura como inscripción y también como gesto: narraciones que habitan distintos espacios e inevitablemente provocan variaciones sobre las historias y sobre la Historia. Así se piensan en este volumen los distintos trabajos que en sus diferencias cifran también su identidad. Cada uno propone un recorrido que, sin embargo, invita a ser leído en su intersección con los otros, trazando de este modo una cartografía común.

En el diálogo que proponemos a partir de las seis entradas en que se divide el volumen, la escritura, entendida como un decir tanto como un hacer, despliega su verdadera potencia. Potencia pero, decíamos, también acto: se trata de lecturas que intervienen activamente en el campo actual de las preocupaciones semióticas, que instalan una palabra crítica y actualizan los debates en torno a la literatura, las tradiciones, la historia, la identidad, la memoria.

La primera sección del tomo “Figuraciones: nombres, voces, lugares” agrupa una serie de ponencias que reflexionan en torno a los modos en que es posible pensar la figuración autoral en juego con la construcción de posiciones enunciativas y la emergencia de operaciones retóricas que intervienen en la construcción de sentido. Así, desde la perspectiva del análisis del discurso, de la narratología y de la teoría literaria se interrogan textualidades diversas donde se registran fenómenos de autofiguración como una nueva forma de intervenir en la escritura, así como enunciaciones que dan cuenta de las múltiples posiciones que la palabra asume en sus trayectorias.

Luego, “Cruces y fronteras” interpela las categorías genéricas e indaga las variaciones que en este sentido se registran en algunos textos contemporáneos. Hablamos de trabajos que leen las tensiones y los devenires de los géneros, que interrogan los pliegues, que recuperan la idea de oscilación como motor del distanciamiento de adscripciones y tradiciones genéricas. Así, la discontinuidad es leída según

estas propuestas como una condición necesaria para dar lugar a nuevos pactos de lectura y, también, es pensada como incisión, como forma de intervención política en los órdenes discursivos establecidos. Escrituras anfibias, mestizas, liminares, textos de frontera: en todos los casos se trata de abordar la narrativa contemporánea en su desplazamiento respecto de las representaciones y las prácticas culturales dominantes.

“El libro como objeto” desplaza la mirada hacia ciertos elementos de la materialidad escrituraria que exceden el límite de la palabra impresa. Se trata de investigaciones que iluminan zonas no siempre atendidas. En un caso, partiendo de la noción veroniana de mediatización, se analiza la productividad de las tapas de los libros y las relaciones de sentido que estas establecen con el contenido al interior del propio texto. Por otra parte, conceptos como los de “libro objeto” y “libro de artista” advienen como un problema intersemiótico para pensar lo que entendemos en el siglo XXI por literatura y los distintos cruces que en la actualidad se entablan entre diversos lenguajes, dificultando de este modo cualquier nominación tranquilizadora.

En el volumen también conviven trabajos que piensan la escritura en términos de recurrencia semiótica: letra que se lee y se transforma a la vez que persiste como signo, abriéndose a nuevas significaciones. Desde una perspectiva que afina la lectura en su traza histórica, se estudia aquí la permanencia y la variación de figuras como Salomé o el héroe clásico. A su vez, partiendo de un marco ligado a la semiótica de la cultura, asistimos al análisis de la concurrencia y la fusión de universos significantes en el campo de la música clásica del sur de India para leer la adaptación como posibilidad de traducción identitaria y, consecuentemente, de transformación cultural.

En otro sentido posible, la escritura se aloja en territorios, construye memorias, delinea identidades. Así es como se entrelazan voces que se reinscriben en una partitura plural produciendo en clave de contrapunto nuevas memorias. El itinerario que trazamos en esta sección cartografía discusiones que enriquecen el debate de las políticas de la literatura, otras que visibilizan zonas de frontera entre oralidad y escritura, y aquellas que

toman distintas textualidades (autobiografías, poemas, memorias, cuentos y novelas) para dar cuenta de operaciones que evidencian la potencia de la obra como gesto.

Una última escala del recorrido es la que presenta los abordajes sobre la productividad de la Historia. Así, la inscripción es concebida como monumento, como archivo, como viaje en el tiempo, como imaginación móvil, como reactualización. Cifrada en el documento, estableciendo un pasaje desde la memoria individual a la memoria compartida, habitando un territorio común, un espacio colectivo que cohesiona pensamiento, lenguaje y mundo, este modo de entender la Historia excede los límites de la palabra escrita. Se trata entonces de repensar nociones como la de museo, los íconos revolucionarios y la narración de identidad.

En síntesis, *Escrituras e Historias* es, definitivamente, una invitación a pensar esos trazos que rompen órdenes y establecen otros, que rodean la materialidad de esos tejidos que acechan a partir de un conjunto de lecturas múltiples, abiertas, en constante variación.

---

*Vanesa Pafundo*



## **FIGURACIONES: NOMBRES, VOCES, LUGARES**





# The jealous narrator: analysis of the enunciation strategies in Robbe-Grillet's novel *La Jalousie*

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-002

L'udmila Lacková

Palacký University, Olomouc, Czech Republic

ludmila.lackova@upol.cz

## 1. Robbe-Grillet and his narrative technique

Alain Robbe-Grillet (1922-2008) was a French writer and filmmaker whose novels became famous because of the very specific techniques of the *nouveau roman*, typically described as surface-based or geometrical narration focusing on the repetitiveness, minute, geometric descriptions and the lack of psychological depth of characters. Absence of any attempt at psychological analysis or any use of the vocabulary of psychology, total rejection of introspection, lack of interior monologues or descriptions of states of mind are the most common descriptions of this literary genre. This specific literary style was not received positively at the beginning. Concerning *Jealousy* (Robbe-Grillet's novel from 1957), the critiques of the literary experts and of the readers were not kind, to the point that the notorious passage of counting the banana trees was read over the radio, for laughs. (Morrissette 2015: 10)

I would like to demonstrate that this traditional definition of *nouveau roman* is not applicable to Robbe-Grillet's novels, in particular to *Jealousy*. As will be demonstrated, the psychology of the character is not missing, quite on the contrary: the novel is a burst of emotions, mostly anxiety, unease, uncertainty and lack of trust in the other's love. The particularity of the novel resides in that the emotions creating the psychology of the character are not described explicitly, the reader can only understand them through the narrative strategies, through the repetitiveness of the narrator's way of narrating the story which reflect the compulsive behaviour of the narrator. Moreover, not only the emotions are somehow hidden in the narrative, but the narrator himself is hidden and it is thanks to special enunciative strategies that the reader is able to decipher his presence in the plot.

## 2. *Jealousy*. A novel without a plot?

Robbe-Grillet places the characters in a banana plantation somewhere in Africa and the reader observes them in the house around mealtime or cocktail hour. From a traditional viewpoint of storytelling and plot, one has to admit that during the whole novel, simply nothing happens. We observe the daily routine at the banana plantation during the day and the noise of the crickets or the cries of nocturnal beasts during the evening.

The main character seems to be represented by a woman named A..., the mistress of the banana plantation, seen alternately as having lunch or cocktail, writing a mysterious letter at the desk or changing her clothes and brushing her hair. The second character is her neighbor, a planter named Franck who is seen alternately on the veranda, sitting at a table in the dining room or at the wheel of his car. A... and Franck are the two main characters. However, someone appears to be missing. There's a vacant seat in the lounge room and an empty place at the dining table. Does it belong to the husband of the female protagonist? Is the husband the third person narrator? There is no direct information about A... being married, yet as the reader continues his reading, the option of the A...'s husband being the narrator seems the most convincing.

We seem to observe A... and Franck through the window blinds. Apparently the one looking through the louvres is the husband, the narrator, spying on his wife. He probably suspects she is having an affair, he is jealous of his married neighbor Franck (whose wife never appears, because their young child is at home ill). But there is nothing explicit about the jealousy or reasons permitting to suspect A... having an affair. The narrator never says "I", his identity remains hidden and mysterious. We can observe the narrative technique of Robbe-Grillet in this short passage:

A . . . has come as close as possible to Franck's armchair, carefully holding his glass in her right hand. She rests her other hand on the arm of his chair and leans toward him, so close that their heads touch. He murmurs a few words, probably thanking her. But the words are drowned out by the deafening racket of the crickets that rises on all sides. (Robbe-Grillet 2015: 53)

In the quotation we can see an implicit allusion on a jealous husband having suspicion about an affair between his wife and Franck. The distance between the narrator and the other characters is evident because of sensory-auditive insufficiency: he cannot hear properly the words by Franck. What is he murmuring to A...'s ear? It might be romantic talks, but the narrator seems to be trying to convince himself that it is only a "thanking her".

Let me conclude this section by a short analysis of the novel's title. In French, the word *jealousie* (the French title of this novel) has two meanings, both of them being important for the interpretation of the novel: one being

“jealousy” (which was given to the English title); the other being “shutters” or “louvre” defined by the Oxford dictionary as “narrow strips of wood, plastic, etc. in a door or a window that are designed to let air and some light in, but to keep out strong light or rain”. The latter meaning of the word *jalousie* was lost in translation, which is a pity since in the original language the title of the novel represents a kind of innuendo.

### 3. Looking through the window blinds

In the previous section we have seen that the narrator of the novel has a specific way of narrating the story: he looks through window blinds. The window blinds selectively submit and admit the observed objects to his critical visual examination. They limit and shape his gaze, his perception. The reader shares his limited perception in anxiety to know whether something is going to happen. Only an explosive tension in the narration can be perceived, without any particular reason. A first-person narrator who, however, never says “I” and whom one never sees or hears, draws us into an identification with him, so that we see, hear, move, and feel with him. The brief, dense, triangular plot is narrated by a first-person-narrator who however appears in the form of a third person narrator. To resolve this tension between first and third person in the narration, I will use the terminology by Greimas and Courtes of *embrayage* and *débrayage* (1979).

The term “engagement” from French *embrayage*, is a sort of going back to the enunciation. In literature, the engagement is mostly manifested by the author or a narrator of a novel who in a given moment of the story comes out from behind the scenes and addresses himself to the readers, for instance. It is typically represented by first person, here and now. “Disengagement” from French *débrayage* is, on the other hand, a separation from the subject, an objectification and is typically represented by the third person, not here and not now.

I will demonstrate *embrayage* and *débrayage* by a short passage from the novel:

The bedroom window—the one nearest the hallway—opens outward. The upper part of A . . .’s body is framed within it. She says “Hello” in the playful tone of someone who has slept well and awakened in a good mood. [...] Besides, she has not awakened just now. It is obvious she has already taken her shower. She is still wearing her dressing gown, but her lips are freshly made up—the lipstick color the same as their natural color, a trifle deeper. (Robbe-Grillet 2015: 47)

We can observe that the formal third person narrating is mixed up with here and now. The third person is manifested by names and personal pronouns as well as by third person in verbs. Here and now, on the other hand, are manifested by verbal tenses such as the recent past, an equivalent of “have just done” as in the case “she has not awakened just now”. The present perfect as in the case “has already taken” refers to immediate past. Also the present continuous as in the case “She is still wearing her dressing gown” refers to an immediate past. But also the present simple as in “her lips are freshly made up” refers to immediate past, in this case the temporal reference is rather semantic than grammatical, since we know that the lipstick colour lasts only temporarily.

Thus, the enunciative phenomenon present in *Jealousy* is not the typical case of author’s or narrator’s engagement. We perceive that the narrator is engaged even if he remains in the form of the third person, in the form of an observer-narrator, which means that he is not participating in the story. Despite the use of the third person, the reader at some point understands that the narrator is participating in the story. This phenomenon could be defined as an implicit or hidden *embrayage*. Jose Luiz Fiorin (2016: 11) proposed a term of “actantial engagement” (*embrayage actantiel*). In this form of enunciation, the third person is used instead of the first person for example in the French sentence *Le Président de la République juge que le Congrès National doit se mettre en accord avec le plan de stabilisation économique*, the president speaks about himself in the third person.

When it comes to *Jealousy*, we cannot say that the actantial engagement is used. The third person is not used instead of the first person. The narrator is absent in the plot, yet he is somehow present by his specific perspective limited by the shape of window blinds.

#### **4. Between embrayage and débrayage. “Present disengagement”**

To sum up the previous section, the dichotomy between engagement and disengagement cannot be applied satisfactorily to the novel *Jealousy*. Rather than actantial engagement we can talk about a kind of *present disengagement*: the presence of the narrator is emergent, emanating, even “urgent” albeit he is disengaged from the story and from the enunciation.

At this point, we can remind Robbe-Grillet’s philosophy of disengaged literature which calls for no moral or political involvement. As Garnham said (1982: 70), for the disengaged literature “the only problems to be dealt with are those of art.” In case of Robbe-Grillet, by analogy, in the way the author is disengaged, also the narrator is disengaged.

The brilliance of Robbe-Grillet resists in the fact that even if the husband/narrator never appears nor expresses judgements or comments, his personality is far from being empty: his emotions are hidden in the increasing pressure

and repetitiveness of the descriptions from behind the window blinds. The disengagement is only formal. To conclude, I will propose a brief analysis of enunciation in the selected passage from the novel.

The whole house is empty. It has been empty since morning. It is now six-thirty. The sun has disappeared behind the rocky spur which bounds the main section of the plateau. The night is black and heavy, without the least breath of air, full of the deafening noise of crickets which seems to have been going on forever. A . . . is not returning for dinner, which she will take in town with Franck before starting back. She has said nothing about preparing anything for her return. Because she will not need anything. It is useless to expect her. In any case it is useless to expect her at dinner. (Robbe-Grillet 2015: 84)

In this extract we can observe all the analyzed phenomena: here and now represented by the present perfect as in “It has been empty since morning”, “The sun has disappeared”, present simple as in “The night is black and heavy”, present continuous as in “A . . . is not returning for dinner”, even the future tense referring to a near future as in “he will take in town with Franck”. Also temporal indications refer to now: “It is now six-thirty”. We can see the third person represented by A... and personal pronouns and we can observe the narrator’s engagement by the use of expressive lexicon such as “black and heavy”, “without the least breath of air, full of the deafening noise of crickets”. The final repetition of the sentence “It is useless to expect her. In any case it is useless to expect her at dinner” announces the desperate state of mind of the narrator. Jealous husband is the *absent* third-person narrator. This silent narrator is disengaged from the plot and from the enunciation but engaged emotively in the story. We can talk about a *nouveau* form of a narrator, a “jealous narrator”.

## 5. Conclusions

The presented analysis of the enunciative phenomena in the novel *Jealousy* by Robbe-Grillet brings as conclusions and individuation of a new form of narrator. The hidden narrator who never manifests himself through an “I” is nonetheless very present in the story. He contaminates the readers by heavy emotions of obsession, jealousy and despair. In *Jealousy*, canonic classification of types of narrators fails and canonic classification of enunciation fails. The proposed term of jealous narrator is a term encompassing enunciation, type of narrator and psychology of one of the characters (the husband).

## References

---

FIORIN, Jose Luiz. 2016. À propos des concepts de débrayage et d'embrayage, *Actes Sémiotiques*, 119, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/560> (accessed 14 January 2020)

GARNHAM, B. G. 1982. *Robbe-Grillet Les Gommages and Le Voyeur*. Valencia: Artes Gráficas Soler.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. 1979. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington (1982).

HORNBY, Albert Sydney. 1995. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English*. Oxford: Oxford University Press.

MORRISSETTE, Bruce. 2015. Surfaces and structures in robbegrillet's novels introductory essay. In A. Robbe-Grillet: *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth*, Grove/Atlantic, Inc.

ROBBE-GRILLET, ALAIN. 2015 [1957]: *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth*, Grove/Atlantic, Inc.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1961. *Pour un nouveau roman*, Paris: Éditions de Minuit.



# Un no-lugar común en la literatura: lo infinito

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-003

*Mgter. Karina B. Lemes*  
Universidad Nacional de Misiones  
Argentina  
karinalemes@yahoo.com.ar

Debía estar contento yo de ser lo que era, feliz de ser un poema errante. Y luego me dije que el poeta que había escrito ese poema había perdido identidad en un vagabundeo infinito y hasta había perdido su nombre.<sup>1</sup>

Eco sostuvo que el orden y la razón constituyen su vocación (Cf. 1984: 273). Es decir que advierte como particularidad esencial del arte occidental, que jamás consentirá concluirse o diluirse en la contemplación de la multiplicidad y el caos del mundo, más bien intenta dominarlo y reconstituirlo, redefiniéndolo mediante leyes de la probabilidad y la estadística (Cf. 1984: 274).

A partir del reconocimiento de que el infinito, entendido como totalidad, huye de nuestro limitado entendimiento, el escritor se ve obligado a edificar en su intelecto la representación del infinito como constructo cerrado a través de construcciones simbólicas (Cf. Santos Unamuno, 2002: 44).

Estos han sido algunos de los procedimientos pergeñados para poder asir y dar cuenta de esa infinitud del mundo pues han entendido que lo concluido en su finitud y limitación jamás podrá reconocer a las ilimitadas posibilidades del mundo

En *París no se acaba nunca* el narrador no sólo enumera todas las deudas que su pensamiento tiene contraídas con Borges (pp. 112-113), sino que incluso llega a afirmar que a Borges deben los modernos nada menos que la posibilidad de seguir escribiendo (p. 113).

En Borges el Aleph, el Zahir condensan la perfección esa tensión dialéctica entre el silencio y la escritura de la que venimos hablando.

---

1 Vila-Matas, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. 2005. P 113

En estas obras que se conciben estimuladas por un anhelo de representar el infinito actual y simultáneo, y pretendidamente abiertas y potenciales que resultan de estos proyectos no dejan por ello de ser finitas y limitadas.

Otra alternativa es la que se sostiene en la idea de que el único orden que el hombre podría imponer a la situación en la que se halle es mediante el (des)orden de la organización estructural que inste a una toma de conciencia de la situación.

Entonces, ante la poética de la totalidad, se avizora una alternativa que da cuenta de la infinitud del mundo, lo que en términos vilamatasianos es “el arte del extravío” (*Bartleby y compañía*, p. 22) o simple “parloteo” (*Doctor Pasavento*, p. 94).

En *Doctor Pasavento*, recordando a Sterne, alude a la novela edificada casi totalmente mediante digresiones. Sostiene que la divagación o digresión constituye una habilidad perfecta para lograr el efecto de tiempo ilimitado, pues al retardar la conclusión reduplica el tiempo en el interior de la obra que se instituye una fuga perpetua (p. 28).

Vila-Matas actualiza mediante sus personajes a toda esa tradición literaria que ha trabajado el problema de la representación de la totalidad del universo.

Los narradores- escritores de las obras mencionadas abordan el tema del *alpha* y el *omega* de una novela como planos imposibles que delimitan y falsean la realidad. En *Bartleby y compañía* se alude a la cuestión, es decir, por dónde iniciar una novela y sobre el comienzo imposible (pp. 19-20). Por su parte, en *París no se acaba nunca*, refiere el narrador que Marguerite Duras le consultó por la novela que estaba escribiendo, a lo que éste le respondió, ingenuamente, que ya la había terminado y a Duras “esto le hizo mucha gracia, como si le asombrara o encontrara inverosímil que los libros pudieran tener un punto final” (p. 194).

En esta novela aparece, también, la historia de Moll, un joven mallorquín que escribía un libro infinito que le posibilitaría “justificarse ante la muerte” (pp. 141-142).

Quizá sea en *Doctor Pasavento*, en donde Vila-Matas ha reflexionado más sobre la cuestión de la fuga sin fin; en este sentido de la escritura como un desplazamiento sin retorno hacia el infinito. Morante sostiene que ha escrito un microtexto que refiere “la desaparición de una certeza que hasta hace pocos años era entre nosotros inconvencible, la certeza de que todo tuvo que empezar en algún momento” (*Doctor Pasavento*, p. 68). Los personajes sostienen un diálogo vinculado a cómo el arte contemporáneo ha debatido los conceptos de principio y fin, con la consecuencia de perder la confianza en los argumentos al sostener que ningún fragmento de la vida es una historia cerrada, es decir, con argumento, con principio y final. Morante dice que la literatura “consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida

no tiene trama, se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura” (*Doctor Pasavento*, p. 66).

Vila-Matas no solo actualiza estos viejos cuestionamientos vinculados al principio y final de un relato sino que además, por medio de sus personajes que son novelistas, ensaya diversas estrategias narrativas de representación de la totalidad del mundo, con más o menos acierto.

En *Doctor Pasavento* el narrador-escritor se ve provocado a poner en práctica el procedimiento sugerido por Perec (otro autor que fantaseó con representar la totalidad del mundo en su obra). Se trata de cotejar la rue Vaneau, donde se ubica el Hôtel parisino en el que se hallaba alojado con el Paseo de San Juan de su niñez, luego de ser ambos descriptos en su totalidad (*Doctor Pasavento*, p. 75).

En *Ahí tienes una crónica* nos devela, con un *quantum* de ironía y escepticismo, que se le ocurrió hacer una cronología catálogo de las esquinas más típicas de Barcelona.

Se esboza en tono casi jocoso lo nodular de la materia: ante el fracaso del escritor por su imposibilidad de catalogar todas las esquinas de la ciudad (es decir la totalidad del universo), debe resignarse a referirse solamente a las esquinas más representativas, y así no sentirse desilusionado del todo (Cf. Vila-Matas, 1995: 85).

Se trata de mantener bien abiertos los ojos ante el caos que circunda al mundo y registrarlo todo para después intentar organizarlo, así Vila-Matas rememora algunos experimentos narrativos del grupo literario al que pertenecieron Perec y Calvino (Santos Unamuno, 2002: 47), consistentes en enumerar los objetos, acopiar todos los datos del mundo, en una pretensión al infinito por adición.

Vila-Matas presenta una actitud de alejamiento irónico hacia este proyecto de totalidad fundado en la enumeración. Calvino ya había tomado cierto recaudo en este sentido, pues era consciente de la imposibilidad de pergeñar una totalidad enumeradora. Calvino en su ensayo “La máquina espasmódica” alude al proyecto enciclopédico de Carlo Emilio Gadda (escritor presente en la narrativa vilamatasiense) y su ineludible frustración y la desilusión gnoseológica consiguiente (Santos Unamuno, 2002: 79-80).

En dicha habilidad enumeradora, un hallazgo definitivamente conduce a otro y así hasta el infinito; sin embargo, el escritor debe detenerse en algún momento y es allí donde la frustración lo invade.

*Bartleby y compañía* se edifica como una tentativa de libro infinito con una curiosa estructura narrativa, conformada por 86 notas a pie de página de un texto invisible en donde se hace un inventario y catálogo de escritores con *síndrome de Bartleby*, es decir de pulsión negativa o atracción por la nada. Vila-Matas confiesa que la organización de la trama como así también su estructura

le exigieron reglas que aunque arbitrarias fueron exigentes, rigurosas pues debían conferir al diseño del libro “una fuerza centrífuga de gran libertad textual y con notable tendencia –no prevista por mí– al acto de creación continuo, inagotable, infinito” (Vila-Matas, 1995: 193-194). De esta manera, y con cierto dejo irónico, Vila-Matas exhibe otro tipo de modelo literario.

De este modo, estamos en presencia de un ejemplo de la *poética de la totalidad*, definida como una obra potencial, cuya disposición desea funcionar metafóricamente como ensayo de la *totalidad del universo*. A este respecto, el autor en cierta ocasión sostuvo: “A mí me parece que *Bartleby y compañía* en ningún momento se debilita al final, sino todo lo contrario, sigue tan pujante como al comienzo; sigue pujante, entre otras cosas, porque su estructura es infinita, tal vez porque el texto comentado es invisible, no está en el libro, y nadie, por tanto, conoce su final” (Vila-Matas, 1995: 205).

No obstante, al libro infinito el autor ha de colocarle irrevocablemente el punto final:

“Precisamente fue al descubrir que *Bartleby y compañía* se abría a la creación inagotable cuando comprendí ya del todo que debía ponerle punto final, salvo que quisiera arriesgarme a que llegara un día, dentro de unos años, en que me aburriera del texto infinito y sintiera la tentación de redondearlo, de redondear lo que nunca se podría redondear.” (Vila-Matas, 1995:205)

Lo expuesto alberga una paradoja que no deja de resultar caótica y frustrante, declara Vila-Matas: “desde que di por terminado el libro y cerrado el inventario de escritores del No, voy sufriendo sin pena la aparición de nuevos bartlebys” (Vila-Matas, 1995: 195).

Sostiene en la entrevista citada: “Se trata de un libro infinito y, por tanto, tenía que darle un final en el momento oportuno, que es lo que hice” (Vila-Matas, 2002).

En 179 páginas, Vila-Matas muestra un opúsculo muestrario de los *escritores del No*, un libro que pretende ser infinito y se consume en su finitud. De esta paradoja nace la conciencia vilamatásiana acerca de la imposibilidad física de concebir materialmente el *Libro Total* mediante una variada gama de procedimientos enumerativos. Sin embargo, no acaba su búsqueda. Aludimos a esos escritores que en el desvío y la postergación han constituido un arte del (no) decir.

Alrededor de estos temas ha escrito sus novelas más virulentas. Rodríguez Fischer (2003: 85-93) afirma que, a propósito de *Bartleby y compañía*, y a pesar de la errabundia (Gómez Trueba, 2008: 17) opta por “la felicidad del arte del extravío” (p. 22) que parece ser la única ley compositiva.

Sobre el vagabundeo y extravío reflexionarán los personajes, y por supuesto es un camino que jamás se recorre de forma lineal. En *Bartleby y compañía* se hace referencia a *Tristram Shandy* de Sterne, donde sostiene que:

“...en una narración el escritor no puede conducir su historia como un mulero conduce su mula —en línea recta y siempre hacia delante—, pues si es un hombre con un mínimo de espíritu se encontrara en la obligación, durante su marcha, de desviarse cincuenta veces de la línea recta para unirse a este o aquel grupo, y de ninguna manera lo podrá evitar.” (p. 62).

En las novelas analizadas hay una clara y deliberada discontinuidad del discurso, suspendido con repetidas y casi obsesivas digresiones sobre cualquier cosa, que se convierten en la esencia de la obra. Valls, respecto de *El mal de Montano*, considera que Vila-Matas es un “trapequista que salta de un personaje a otro, de un género a otro” (Valls, 2002: 68-69).

Ese pivotar de un lugar a otro retrasando la conclusión se acentúa en *Doctor Pasavento*, lo que impide que el lector logre reconocer la materia narrada. Esta obra está constituida como un mosaico de pequeños detalles marginales que deja de ser así la justificación última del relato.

En sus relatos los autores que tienen preferencia son los que convierten la literatura en vida, los que pretenden escribir minimalistamente, acerca de aquello que no reviste aparente importancia. Son narraciones en las que supuestamente no pasa nada o hasta en las que pasan cosas fingidamente casuales. En este sentido, el narrador de *Doctor Pasavento* dice respecto de Robert Walser: “El amo y señor del parloteo, de la escritura por la escritura” (*Doctor Pasavento*, p. 94).

Walser es un escritor que narra con justa y extrema ausencia de intención, el más representativo de los escritores de novelas sin mensaje:

“Su peculiaridad como escritor consistía en que nunca hablaba de sus problemas o de las cosas que le motivaban. Era un escritor sin motivo, alguien que escribía con una extrema ausencia de intenciones, con una asombrosa ausencia de finalidades externas al texto mismo. De ahí que los miles de páginas que escribiera compusieran una obra indefinidamente dilatada, elástica, desprovista de esqueleto, un prolongado parloteo que escondía la ausencia de cualquier progreso del discurso.” (*Doctor Pasavento*, p. 126).

En estas novelas se pondera una y otra vez ese tipo de literatura que considera que cualquier acontecimiento, por más banal y cotidiano que pudiera parecer, puede ser objeto de atención poética. Al respecto, recordemos que los shandys de su *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) tan sólo llevaban en sus equipajes “obras miniaturizadas que reflejaban todas, sin

excepción, su absoluto desdén hacia lo que se considera importante, grave, fundamental” (Vila-Matas, 2000: 49-50).

El proyecto estético que Vila-Matas parece estar condenado a ratificar que el asunto en arte carece de valor artístico, es decir que, en palabras de Macedonio Fernández la creación de asuntos de arte es una de las supremas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos” (Cf. 1996).

*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y en especial *Doctor Pasavento* parecen haber sido pergeñadas mediante la técnica del *método del lápiz* con el que el autor suizo escribió sus microgramas, delimitados por el tipo y tamaño de papel donde eran escritos. El texto o “parloteo elástico” de Robert Walser, rememora el narrador de *Doctor Pasavento*, terminaba sin más problema cuando se acababa el papel. El principio poético y ético por el que se rige el autor tan ponderado por Vila-Matas estaba relacionado con el rol que el azar había puesto en sus manos (*Doctor Pasavento*, p. 158).

El azar es precisamente otra de las obsesiones vilamatasianas, pues parecería que es el azar quien propicia el desvío narrativo del que tanto escribe. La idea de la cual se parte es aquella que sustenta que cualquier versión que se ofrezca de las manifestaciones del mundo es aleatoria o complementaria de un número infinito de posibles versiones. En última instancia, se alude al surgimiento de lo que en filosofía se denomina pluralismo.

En sus novelas más populares, las que han facilitado un amplio reconocimiento -*Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento*- se aprecia cómo el paso de un asunto a otro de un shandy a otro, de un bartleby a otro, etc., jamás parece sucumbir a la idea de necesidad, sino que opera de manera gratuita, por el mero azar (Cf. Pozuelo Yvanco, 2002: 31-43). No obstante, estamos ante otro de esos temas que obsesionan al autor que, en este caso, oscila en el dilema, nunca resuelto entre el azar o la creencia en una extraña conexión entre las cosas que, aun siendo misteriosa e inexplicable, pudiera existir.

El narrador de *Doctor Pasavento* termina por creer en que lo que parecía mera coincidencia ocultaba una rara y misteriosa relación entre las cosas que sólo de cuando en cuando centellaba dejándose ver: “...le hablé de la rue Vaneau y de las extrañas conexiones que había yo captado en ella. “Ahí sí que uno nota que podría ser que estuviera todo muy conectado. La rue Vaneau me parece un microcosmos de la tensión del mundo entero”, le dije.” (*Doctor Pasavento*, p. 199). En definitiva, germina en él la idea de una secreta comunicación y relación entre las partes del universo.

En estas novelas se reflexiona sobre la estética y el arte de construir las novelas sobre la base de un extravío narrativo donde a partir del azar el narrador va de un asunto a otro, en donde se gesta una estructura aparentemente desordenada.

En *París no se acaba nunca*, el narrador alude a las instrucciones que le había dado Marguerite Duras para escribir una novela, pondera dos: *unidad* y *armonía*. Al respecto, la voz narradora pregunta a su amigo Raúl Escari sobre el tema y este le aclara: “No es cuestión ni de unidad ni de cierta tolerancia hacia las divagaciones. El asunto es más profundo o complejo de lo que parece. Que los párrafos se comuniquen entre ellos. Nada más ni nada menos” (p. 149).

La escritura, como cualquier otra operación de arte, por mucho que quiera aparentar el desorden y caos del pensamiento, no deja de ser un intento de conferir una forma a lo que no la tiene. La escritura siempre será el ejercicio de una razón que intenta reducir las cosas a claridad discursiva.

Vila-Matas indaga sobre sí mismo (sin llegar una vez más a ninguna respuesta concluyente), al tiempo que confiesa su vocación por mezclar teorías opuestas:

“Siempre he querido saber si estaba con aquellos grandes escritores –Tolstoi, por ejemplo– para quienes la existencia tiene, a pesar de todas las angustias que nos crea, un sentido, una unidad. O bien con aquellos –Kafka, Beckett– que nos han revelado la insuficiencia de irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta: todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir, e incluso la imposibilidad de escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia.” (2002: 15)

El arte narrativo de Vila-Matas se dispone como una escritura infinita que vaga por un entrampado laberinto<sup>2</sup>, inquiriendo entorno al futuro de la novela y el problema de la representatividad literaria. La base de esta poética se instaura en una permanente tensión dialéctica, entre el orden y el azar, lo cerrado y abierto, entre el silencio y la escritura sin fin.

## Bibliografía

---

FERNÁNDEZ, M. 1996. *Museo de la Novela de la Eterna*. Colección Archivo. Pp. 254.

GÓMEZ TRUEBA, T. 2008. La obra narrativa de Enrique Vila-Matas entre la poética del silencio y la escritura infinita. En *Bulletin hispanique*, 110-2 | mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 14 février 2014. URL: <http://bulletinhispanique.revues.org/779>. P, 17

---

<sup>2</sup> Señala Pozuelo Yvancos varias metáforas que podrían representar a la perfección toda la obra de Vila-Matas: la «red», el «tejido», el «laberinto» o «la que ejecuta Kafka en el Agrimensor de *El castillo*, con sus constantes entradas y salidas en un viaje que podría proyectarse hasta el infinito».

POZUELO YVANCOS, J. M. "Vila-Matas en su red literaria". *Cuadernos de narrativa, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel*, 2 y 3 de diciembre de 2002, 7, diciembre 2002. Pp. 31-43, p. 34.

RODRÍGUEZ FISCHER, E. 2003. "Las novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas". *Cuadernos hispanoamericanos*. 635. Pp. 85-92

SANTOS UNAMUNO, E. 2002. *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino en la era digital*. Cáceres. Universidad de Extremadura. P. 44.

VALLS, F. 2003. "Don Quijote de las Azores o el último novísimo" [reseña de E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002]. *Quimera*. 226. Pp. 68-69

VILA-MATAS, E. 1995. "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones", art. cit., pp. 193-194.

-----, 2005. *Doctor Pasavento*. Barcelona. Anagrama. Pp 113

-----, "Encuentro digital con Enrique Vila-Matas". En <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2002/12/568/>

-----, 2000. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona. Compactos Anagrama. Pp. 49-50.



# La trayectoria de la mirada saramaguiana. Un análisis del discurso sobre el arte en los *Cuadernos de Lanzarote*, de José Saramago

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-004

Mg. Marisa Leonor Piehl

Universidad Nacional de La Rioja - Universidad Nacional de Chilecito – Argentina  
Cátedra Libre José Saramago – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina  
marisapiehl@hotmail.com

José Saramago, novelista portugués nacido en Azinhaga en 1922 y fallecido en Tías (Las Palmas, España) en 2010, ha dejado una vasta obra narrativa, poética, dramática, ensayística, periodística y autobiográfica. En toda ella es posible encontrar ciertos puntos en común o preocupaciones, que el autor irá abordando desde diferentes perspectivas: la historia, la política, la ética, el arte, la palabra, etc. A los fines de este trabajo, sólo tomaremos los *Cuadernos de Lanzarote 1993-1995* (1997) y *Cuadernos de Lanzarote II 1996-1997* (2002) (o 1, 2, 3, 4 y 5, como fueron publicados en portugués), especialmente las entradas en las que se refiere al Arte en general y a las obras plásticas en particular.

## 1. La mirada saramaguiana

La mirada saramaguiana –esa mirada apacible pero crítica, inquisidora– es motivo de más de un comentario, tanto de sí mismo como de sus críticos. El hito, quizá, sobre esta temática es el *Ensayo sobre la ceguera*, novela que plantea una epidemia de ceguera física para denunciar otra ceguera del entendimiento. Y él mismo, como así también muchos periodistas, aprovechan esa inclinación hacia el análisis de la mirada para describir sus posiciones frente al mundo como una *mirada circular*, una *mirada oblicua*<sup>1</sup> (Garza Saldívar, 2010: 143-4), una *mirada triste y lúcida* (Andrés Sorel), etc.

Será en 1993 cuando José Saramago comience a escribir los *Cuadernos de Lanzarote*. En ellos, el autor portugués registra todo tipo de comentarios y

<sup>1</sup> Que “está atravesada por el error, la duda y la sospecha, es la que pone en cuestión lo que se mira o lo que hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, pensar que no hay verdades definitivas” (p. 143).

toda su actividad, tanto política como social y cultural, siendo fiel a su estilo minucioso y pleno de reflexiones, por lo que constituyen para el investigador, en ausencia de la persona, quizá uno de los mecanismos más certeros de conocer su posición sobre tantos temas.

Y es en su observación del quehacer artístico donde se pueden advertir con claridad algunas de las cuestiones nodales de su concepción y de su particular modo de pensar el mundo: cada obra de arte, cada museo o exposición se convierten, en estos *Cuadernos*, en un objeto (real o imaginado) y ponen en acción situaciones que desatan la reflexión, que ofrecen el material necesario para encaminar el pensamiento crítico y que permiten la expresión de la interioridad. De este modo, opiniones y gustos personales se verán atravesados por profundos conocimientos sobre la teoría y la crítica de arte, por relaciones con otras obras y autores, por acotaciones agudas acerca del estilo o el accionar de un artista, por reflexiones que superan el ámbito del arte y se adentran en la esencia del ser humano y su realidad.

## **2. La mirada analítica: la mirada que describe**

Erwin Panofsky, en su libro *El significado de las artes visuales* (1955/1987), propone ciertos pasos o niveles para la observación de una obra de arte. Comienza explorando el nivel de la *significación primaria o natural* con la identificación de formas puras (*seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.*) y luego de las relaciones entre ellas (posturas, gestos), y de este modo se conforma lo que llamará “el universo de los motivos artísticos” (48). En segundo lugar, la *significación secundaria o convencional*, en la que se pueden establecer relaciones “entre los motivos artísticos (...) y los temas o conceptos”: los ‘motivos’ se convierten en imágenes, en historias y alegorías, y las obras pasan “al dominio de lo que comúnmente denominamos ‘iconografía’” (48). Finalmente, el nivel de la *significación intrínseca o contenido*, donde se puede analizar “la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (49). Llegar al “descubrimiento y la interpretación de estos valores ‘simbólicos’ (que con frecuencia el propio artista ignora y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar ‘iconología’ (...), un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis” (50-1).

José Saramago, en sus *Cuadernos*, plasma el contacto con las obras artísticas de diferentes maneras, algunas veces sólo como un registro de las actividades del día, con un breve comentario, otras en comparación con obras conocidas anteriormente o que forman parte de lo que él llama su *colección personal*, para llegar finalmente a textos más extensos (artículos, catálogos,

etc.).

En este caso, como ejemplo tomaremos la entrada del 8 de abril de 1995 (una visita a la pinacoteca del Palazzo dei Diamanti, en Ferrara) donde registra “una pequeñísima tabla, menos de un palmo cuadrado” que llama su atención: es el *Descendimiento de la cruz* pintada por Antonio da Crestalcore<sup>2</sup>. Si bien es un comentario breve, los tres momentos propuestos por Panofsky se encuentran perfectamente sintetizados y entrelazados:

Se trata de un *Descendimiento de la cruz*, tratado con minucias de miniaturista obsesivo, con todos los trazos necesarios, exactos, rigurosos, pero en los que el color nunca es enfriado por la sequedad del dibujo. Los rostros son caricaturescos, parece que han sido achatados en el sentido vertical. Las figuras ocupan el tercio inferior de la tabla, como si hubiesen sido empujadas hacia allí por los montes del Gólgota y por el peso de las tres cruces. El brazo derecho de Cristo descansa en los hombros de María Magdalena (527).

En primer lugar, las *formas puras* (los rostros, los montes al fondo, las cruces, un hombre y una mujer) y las *cualidades expresivas portadoras de significación* (la obsesión del miniaturista y las particularidades de su trazo, el color, los rostros caricaturescos y achatados en sentido vertical). En segundo lugar, ciertas características de la época de producción, la *combinación de imágenes en historias y alegorías* (el predominio de las representaciones religiosas como el descendimiento de la cruz, el peso del dolor causado por el símbolo de las cruces). En tercer lugar, una síntesis de lo anterior, de sus conocimientos sobre el arte medieval y renacentista, combinado con sus ideas personales acerca del relato bíblico y su interpretación por parte de la iglesia católica, revirtiendo lo que podría ser una particularidad de la época (la representación en la parte superior de los elementos correspondientes al plano divino y, en el inferior, de lo referido a lo terrenal) y analizándolo como una crítica a la escena histórica reflejada: “como si hubiesen sido empujadas hacia allí por los montes del Gólgota y por el peso de las tres cruces”. Finalmente, agregado a lo anterior, la visión de este nuevo siglo –fuertemente defendida por Saramago– acerca de la participación de la mujer en relatos profundamente masculinos: “El brazo derecho de Cristo *descansa* en los hombros de María Magdalena”<sup>3</sup>.

Se pueden observar entonces, en escasas diez líneas, las tres modalidades de investigación planteadas por Panofsky, ensambladas y convertidas en una sola mirada iconológica.

---

<sup>2</sup> Aclara Saramago: “Antonio da Crestalcore, de quien, en tantos años de museos, nunca había oído hablar, y que trabajó en Bolonia entre 1478 y murió entre 1513 y 1525” (p. 527).

<sup>3</sup> El destacado es nuestro.

### 3. La mirada poética: Écfrasis, la mirada que se escribe

Buscando las definiciones más sencillas, podemos decir que écfrasis (basándonos en Michael Riffaterre<sup>4</sup>) es “*cualquier* equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera”, o que es “el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas” (141-2)<sup>5</sup>. Y, dentro de ella, se pueden encontrar dos tipos: la écfrasis crítica<sup>6</sup>, que se refiere a un cuadro existente y que sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, y la écfrasis literaria, que *presupone* un cuadro, real o ficticio (162), y que habla al respecto.

En los *Cuadernos de Lanzarote*, la intención crítica de la écfrasis asoma en numerosos comentarios. Algunos analíticos, en relación al propio estilo del autor y en comparación con otros pintores, como por ejemplo este párrafo del 28 de octubre de 1995:

Munch es conocido sobre todo por el cuadro *El grito*, pero grito y gemido es su pintura toda, poblada por seres melancólicos y sufridores. En estos cuadros se llora por morir y por ver morir. Una muchacha desnuda sentada en la cama es la imagen de una desesperación y de una soledad que nunca esperaron remedio. Munch es un Cézanne más triste, un Van Gogh más trágico, un Gauguin sin ilusiones de paraíso (1998: 621).

Su percepción tanto de la temática como de cierta unicidad a lo largo de la obra de Munch se activa en relación a otros pintores de la época, resulta impactada por la fuerza de sus imágenes pero, principalmente, se vuelve oblicua (Norma Garza Saldívar) al reparar no tanto en la obra paradigmática del artista noruego, la que todos van a buscar en ese museo, sino en una imagen menos conocida, que quizá sea *La pubertad* (1894) o alguna de sus muchas versiones, destacando en ella esa desesperación y esa soledad “que nunca esperaron remedio”.

La écfrasis literaria aparece también en los *Cuadernos*. Si bien no es su

---

<sup>4</sup> Michael Riffaterre en el artículo “La ilusión de écfrasis”, publicado en el mismo texto que el anterior (*Literatura y pintura*, compilado por Antonio Monegal).

<sup>5</sup> En primer lugar, de forma más restringida y estricta, utilizo écfrasis, como ha sido utilizada por algún tiempo, para referirme al intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura y la escultura. Este significado estricto claramente presupone la dependencia de un arte, la poesía, de otro, la pintura o escultura. Es por tanto la forma más extrema de preguntar acerca de la capacidad de las palabras de crear imágenes [picture-making] en los poemas. En segundo lugar puedo ampliar mi uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de la historia, como *cualquier* equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho el uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural, es decir, representar lo que podría parecer cae más allá de los poderes representacionales de las palabras como meros signos arbitrarios. En tercer lugar, si amplío lo que llamo el principio ecfrástico hasta su sentido más general, puedo verlo en funcionamiento en cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas (141-2).

<sup>6</sup> Explica Riffaterre –al definir la écfrasis crítica– que “formula juicios de valor variados y basados en principios estéticos explícitos; condena o elogia, quiere formar el gusto de sus lectores” (2000: 162).

intención predominante –un diario, por definición, no busca la creación literaria sino dar cuenta de una realidad vivida día a día–, a través de este tratamiento el escritor encara la redacción de artículos o catálogos de exposiciones de diferentes artistas que transcribe como, por ejemplo, el de João Hogan<sup>7</sup>, pintor portugués admirado por Saramago. En él, la presentación se convierte en un relato, en una escena en la que el pintor aparece como protagonista y donde su quehacer cotidiano en el taller se relata en forma literaria: “Hogan, pintor, está en su estudio. Son cuatro paredes apretadas, un capullo minúsculo de silencio, cerrado a su vez por un claustro antiguo. Los cuadernos se apoyan unos sobre otros...” (506) y la descripción continúa en ese tono. El análisis posterior de algunas de sus obras se verá enmarcado por este texto. La propuesta de Riffaterre acerca de la écfrasis crítica y la literaria<sup>8</sup>, se combina y se traduce en estilo saramaguiano, y la cita no se queda aquí sino que culmina con una referencia al ejercicio de la actividad ecrástica sin mencionarla directamente, con intención literaria pero describiéndola a la perfección: “No olvidemos que ante este paisaje solitario estuvo el hombre que lo creó. Fue de él la primera mirada. Nos cabe ahora a nosotros poder ver lo que él ya vio: los hombres que habitarán, por derecho, este lugar. De pintura, como se ha dicho. De vida, como se añade. Que todo es lo mismo” (1998: 508).

Obra de arte como texto, texto como obra de arte... La comunicación ecrástica se hace parte de su narración, surge sin propósito aparente y se convierte en motivo.

#### **4. La mirada dialógica: mirar y ser mirado**

En el libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, Georges Didi-Huberman se dedica a analizar “esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos” (2006: 13): al ver y al ser mirado por la obra. Para reflexionar acerca de estos conceptos tomamos un pasaje de los *Cuadernos* de José Saramago, el final de la entrada del día 2 de diciembre de 1995. Titulado ‘Las miradas invisibles’, este fragmento refiere a su particular visión de dos obras en el Museo de Bellas Artes de Sevilla: *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, de Murillo, y *La degollación de Juan Bautista*, de Caracciolo.

Con respecto al primer cuadro dirá:

En el rincón inferior izquierdo de la pintura está una mujer sentada en el suelo, teniendo delante de sí a su hijo. Mientras en la parte central del cuadro se ve

---

<sup>7</sup> João Hogan (1914-1988). Pintor y grabador portugués. Sus obras pueden visitarse en numerosas colecciones y museos de diferentes ciudades de Portugal.

<sup>8</sup> “A cada una de esas categorías corresponde un mecanismo de efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial” (2000, p. 162).

al santo ejercer su caridad con otro mendigo, el niño muestra a la madre la moneda que de él había recibido: *es impresionante la intensidad de su mirada, una mirada que no se ve...*<sup>9</sup> (1998: 641).

Esta pintura, expuesta frente a sus ojos pero tan lejana de Saramago en el tiempo y en la temática representada, fruto de una cosmovisión barroca y sumamente religiosa, ‘alza sus ojos’ y lo interpela, no como al común de los espectadores, a través de la acción del santo y todo lo que implica esa escena. Esa obra mira a Saramago a través del tiempo y lo invita al pensamiento, a la meditación, a la especulación y el razonamiento. Frente a una escena fácilmente reconocible, José Saramago pone en ejercicio su mirar oblicuo y accede a un nuevo nivel de análisis.

Sobre la segunda pintura, expresa: “De perfil, pero volviendo un poco la cara hacia el interior del cuadro, Salomé contempla la cabeza del Bautista. El párpado está cerrado, el globo ocular casi no se nota, pero *se percibe hasta qué punto la mirada de esta mujer es dura y apasionada*”<sup>10</sup> (541).

Y ambas impresiones se cierran con un solo comentario: “Queda aquí, con palabras, una «descripción», pero será necesario ir allí para saber realmente de lo que se trata. Estas imágenes, sí, éstas valen más que mil palabras...” (541). Un comentario, todo este fragmento de Saramago, que logra abrir la mirada del lector, que le permite acceder a nuevas significaciones, a través de un estilo de escritura del que nunca tendremos la seguridad de que sea completamente consciente o decididamente intencional.

## 5. La mirada del espejo<sup>11</sup>

En el inicio del primer *Cuaderno*, José Saramago plantea ya sus dudas acerca de las motivaciones que llevan a una persona a escribir un diario (“Nadie escribe un diario para decir quién es”, 1998: 25), compara a este texto con una novela de un solo personaje y pone en juego la idea de *sinceridad*. Pero en el párrafo siguiente, deja en claro los parámetros desde los cuales él emprenderá esta actividad:

¿Por qué, entonces, estos cuadernos, si en el umbral se están poniendo ya sospechas y justificadas desconfianzas? (...) conducido por las circunstancias a vivir lejos, invisible de alguna manera ante los ojos de aquellos que se habituaron

---

<sup>9</sup> El destacado es nuestro.

<sup>10</sup> El destacado es nuestro.

<sup>11</sup> Sobre el caballete el pintor ha colocado una tela blanca. La mira como a un espejo. La tela es aquel único espejo que no puede reflejar la imagen de lo que está ante sí, de aquello con lo que se confronta. La tela sólo mostrará la imagen de lo que apenas en otro lugar es encontrable. Es eso la pintura. *Cuadernos de Lanzarote*.

a verme y a encontrarme donde me veían, sentí (...) la necesidad de juntar a las señas que me identifican una cierta mirada sobre mí mismo. *La mirada del espejo*. Me atengo, por lo tanto, al riesgo de falta de sinceridad por buscar su contrario<sup>12</sup> (25).

El 13 de mayo de 1995 –dos años después del comentario anterior–, José Saramago anuncia que Sofía Gandarias va a hacer su retrato y ese acontecimiento le permite definir la idea del espejo en la pintura. En sus palabras: “La tela es el espejo, es sobre el espejo donde las pinturas irán a ser extendidas [...] El pintor pintará con precisión lo que ve sobre aquello que ve, con tanta precisión que tenga que preguntarse mil veces, durante el trabajo, si lo que está viendo es ya pintura, o sería apenas, aún, su imagen en el espejo” (576).

Realizando un trabajo de trasposición y, si se reemplaza la palabra ‘tela’ por ‘papel’ y la palabra ‘pintura’ por ‘relato’ o ‘historia’, un lector desprevenido podría pensar que el escritor lusófono está hablando de su propia actividad escritural. Espejo y memoria, espejo y responsabilidad, mirada desde exterior e invocación desde el interior, ambas presentes dentro de las preocupaciones saramaguianas, ambas integrantes de un decir autobiográfico.

La mirada del espejo, la que representa Saramago para la obra de Sofía Gandarias, y la que representará Sofía Gandarias al componer el retrato de José Saramago. Y, más allá de ellos, el espejo constituido por lectores y espectadores que abordarán sus obras a partir de las palabras del Nobel portugués.

Concluyo este trabajo proponiendo a la selección de obras sobre las que Saramago posa su mirada en estos *Cuadernos de Lanzarote* como una respuesta al espejo, como el reflejo de un ser humano que decide, que define sus preferencias y que, en ellas, se define a sí mismo. Preferencias que, a la hora de profundizar en el estudio –como sugiere Panofsky–, de demorarse en la recreación –a través de la actividad ecrástica– y de entrar en diálogo – como propone Didi-Huberman– se ubican en dos momentos de la historia. El primero, que abarca desde las iniciales manifestaciones del hombre europeo contemporáneo, no los antecedentes griegos y romanos sino los predecesores y los hacedores de ese Renacimiento que imprimió el sello y que fundó las bases del arte occidental. El segundo, el Humanismo contemporáneo (con el abanico de posibilidades que representaron las vanguardias y las producciones de cada uno de los países por los que se desplazó) que, con ese arte llevado al extremo de la perfección técnica, siente la necesidad de reconstruirse y busca nuevos modos de expresión, nuevas vías de comunicación.

¿Por qué el Renacimiento, sus antecesores y sus continuadores? Más allá de su pregonado ateísmo, José Saramago siempre ha recalado en declaraciones

---

<sup>12</sup> El destacado es nuestro.

a la prensa su apuesta por el hombre, su confianza en la acción particular y el efecto positivo que esa acción puede ejercer en la humanidad toda.

¿Por qué su preferencia, también, por los autores contemporáneos? La lectura de los *Cuadernos de Lanzarote* pone en evidencia una cierta sensación de camaradería con esos artistas en la búsqueda de soluciones expresivas, de paliativo a la soledad del pesimista, de sensación de eternidad frente a la finitud inexorable del no creyente. El repaso de los comentarios acerca de autores que comparten sus preocupaciones o, al menos, que transitan el mundo con realidades similares, permite descubrir su interés por desentrañar el proceso de la creación y los recursos utilizados para llevarlo a cabo. Toda interacción con una obra artística moviliza la propia conciencia de sí y lo alienta a definirse. Y toda obra ajena refuerza la idea de equivalencia entre las artes, de uniformidad de vocación y de acción, de búsqueda de resultados similares<sup>13</sup>.

Nunca podremos saber fehacientemente –ni nosotros, ni él mismo– cómo fue visto Saramago, ni desde la lectura de sus obras literarias, ni de sus textos periodísticos, ni de sus diarios... La *mirada del espejo* siempre estará dentro de quien lo mira, la mirada del espejo será siempre sólo una ilusión, una inferencia.

## Referencias

---

ARIAS, Juan. 1998. *José Saramago: el amor posible*. Barcelona: Planeta.

DIDI-HUBERMAN, George. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

----- . 2006. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

----- . 2010. *Ante la imagen*. Murcia: Cendeal.

----- . 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.

GARZA SALDÍVAR, Norma. 2010. *Por una ética de la mirada: la novela oblicua de José Saramago*. México: Universidad Autónoma de Coahuila.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. 2010. *José Saramago en sus palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.

---

<sup>13</sup> “No hay, objetivamente, ninguna esencial diferencia entre la mano que dirige el pincel o el vaporizador sobre el soporte y la mano que dibuja las letras en el papel o las hace aparecer en la pantalla del ordenador, que una y otra son, con adiestramiento y eficacia semejantes, prolongamientos de un cerebro y de una conciencia, manos que son, una y otra, herramientas mecánicas y sensitivas capaces de composiciones y ordenaciones, sin más barreras o intermediarios que los de la fisiología y de la psicología (1998, p. 476).

PANOFSKY, Erwin. 1987. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

RIFFATERRE, Michael. 2000. "La ilusión de la écfrasis", en Antonio Monegal. *Literatura y pintura*. Madrid: ARCO/LIBROS.

SARAMAGO, José. 1998. *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Madrid: Alfaguara.

----- . 2002. *Cuadernos de Lanzarote II (1996-1997)*. Buenos Aires: Alfaguara.





## ***Algunos apuntamientos* de José Saramago desde la emoción de los sucesos del proceso revolucionario en curso –Portugal, 1974-1975–**

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-005

María Victoria Ferrara  
Universidad Nacional de La Rioja  
victoriaferrara62@gmail.com

La cultura occidental siempre dispuesta a no contradecir las exigencias de la racionalidad –el logos– ha optado, en general, en excluir todo tipo de recurso a la emoción –ethos y pathos–, que es considerada como irracional. Adhiriendo a los nuevos posicionamientos de los analistas del discurso quienes consideran que “el despliegue intelectual no es ajeno a las emociones (estas pueden orientarlo en una u otra dirección) y que ellas, además, pueden tener su propia “racionalidad” (Arnoux 2018: 2) es el propósito de este trabajo demostrar que José Saramago en su rol como periodista aboga abiertamente a la dimensión emocional de los artículos que escribe, sin detrimento por ello de la dimensión racional, que abarca el razonamiento lógico y la interacción argumentativa.

El objetivo principal es desmontar los mecanismos utilizados por José Saramago para suscitar y construir discursivamente emociones en un corpus de artículos periodísticos pertenecientes a *Os apontamentos*.<sup>1</sup> El libro fue publicado en 1976 y contiene la colección de “comentarios políticos” (Baptista-Bastos 2011:123) escritos por el autor lusitano en el *Diario de Noticias* mientras había sido Director-adjunto del mismo. Nacidos entre el 16 de abril y el 24 de noviembre de 1975, al año siguiente de la Revolución de los Claveles del 25

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que el corpus ha sido seleccionado con anterioridad a este trabajo y a estos fines. La selección estuvo a cargo del Dr. Miguel Koleff, Catedrático de la Cátedra libre José Saramago de la Universidad Nacional de Córdoba – Facultad de Lengua – de la cual soy miembro desde hace 17 años. El criterio seguido fue el propio gusto del Catedrático y se llevó a cabo, en el año 2015, para ser traducida al español por él y por dos miembros de la Cátedra: Dora Kauffman de Saal y Pablo Peralta. Dicha selección se constituyó en el objeto de estudio de unas de las clases desarrolladas durante ese año lectivo.

de abril de 1974,<sup>2</sup> en Portugal, están, por ende, impregnados de un profundo compromiso político, tal como lo expresa su autor en 1990, en ocasión de la reedición del libro:<sup>3</sup> “Experiencias diferentes, pero, tanto en un caso como en el otro, de libertad es de lo que se trató: en un caso, una libertad que se presentía; en otro caso, una libertad que al final era necesario aprender” (Saramago 1998:15).

Deconstruiremos, para tales fines, el *ethos* discursivo del dispositivo enunciatario que lleva por nombre *Diario de Noticias*. Esto nos permitirá corroborar las palabras del mismo Saramago:

No hay exageración, por lo tanto, al decir que estos textos fueron producto de una determinación colectiva que alguien tuvo que darle forma. No podrían ellos, internamente, agrandar a todos los trabajadores, tal como no podrían agrandar a todo ese público que de atrás y muy de atrás venía; pero nadie de buena fe negará la coherencia que en estos textos hay y la coincidencia de ellos con los intereses de las clases trabajadoras. El escándalo fue que la determinación se hubiera operado dentro del Diario de Noticias, institución centenaria que a tales veleidades no se había atrevido nunca ni se pensaba que pudiera osar tanto... Aquel diario fue, durante cerca de ocho meses, un insólito fenómeno que mucha gente no fue capaz de comprender y mucho menos aceptar (1998: 193-194).

Si el *ethos* y el *pathos* están siempre ligados a la problemática específica –como señala Eggs, citado por Arnoux (2018: 2)– de un acontecimiento y a las personas concretas sujetas a la misma, de igual manera lo hace José Saramago al iniciar sus escritos periodísticos reunidos en *Os apontamentos*. Cada uno de ellos nace de un hecho coyuntural preciso del tiempo de la enunciación, fácilmente identificable dentro de los hechos históricos asentados durante estos largos 50 años. Por ejemplo: “ahora –día 15 de abril– culminan en las decisiones del Consejo Superior de la Revolución” (1998: 198), “Ahí tenemos las nacionalizaciones” (1998:102), “Es mucha bondad la del director-general de Informaciones (ver entrevista en *Sempre Fixe* del último sábado)” (1998: 238), entre otros hasta el último que menciona “el gesto desesperado de los paracaidistas” (1998: 379).

En el caso que nos convoca, el entonces venido director-adjunto del *Diario de Noticias* a la hora de erigirse como vocero del mismo se encontró asociado, inevitablemente, a un *ethos* que el público portugués, y por qué no cierto lector internacional, había construido a lo largo de medio siglo de dictadura salazariana, antes incluso de que él iniciara sus publicaciones. De acuerdo a la distinción de Maingueneau entre *ethos prediscursivo* y *ethos discursivo* (2002: 4) en todos los artículos, José Saramago luchará contra las representaciones

---

<sup>2</sup> Para profundizar en los hechos históricos, ver Anexo

<sup>3</sup> junto con uno anterior, *As opiniões que o DL teve*, que contiene los artículos publicados en el *Diario de Lisboa*.

políticas asociadas con el fascismo que tiene el público en general sobre el dispositivo enunciatario: *Diario de Noticias* y las que los agentes políticos enemigos procurarán una y otra vez rescatar del olvido y asociar con los hechos inmediatos. En otras palabras, el Nobel portugués procura configurar el *ethos* del periódico en tanto representación del sí mismo a partir de lo que se va inscribiendo en el discurrir enunciativo.

En primera instancia, el *Diario de noticias* se identifica en un *nosotros* que comparte con el pueblo “estas horas que son las de nuestra alegría” y que comparte con “plenario del gobierno” la satisfacción de estar siendo protagonistas: “nos acostumbramos a la idea de que estamos haciendo historia, no sólo la nuestra, sino también del Mundo”. Un *nosotros* que no incluye al “pueblo portugués” (1998: 341) ni a “las masas populares”, ni a “las vanguardias revolucionarias” ni “al pueblo revolucionario que para bien de Portugal existe” (1998: 348); exclusión que se evidencia en el uso de la tercera persona singular o plural para predicar sobre los mismos. Un *nosotros* que busca diferenciarse bien de sectores del gobierno que intentan “hacernos creer” y de las Fuerzas armadas que siempre “nos amenazaron” o, más explícitamente que busca advertirse y advertir al pueblo todo: “Vigilemos a los reaccionarios, vigilemos el fascismo para que no nos maten” (1998: 304).

En una segunda instancia descubrimos cómo, entre el V Gobierno y el VI Gobierno, el *Diario de Noticias* va, a través de ciertas frases dichas como al pasar, a mostrar un cambio en la adhesión al mismo, y no sólo con respecto a ellos sino a otros agentes políticos que van paulatinamente siendo incapaces de “darse cuenta de lo que pasa en Portugal y mucho menos de acompañar el desarrollo de los trabajadores portugueses” (1998: 369). Desde un “Gobierno—que—no—merece—el—nombre—de—provisorio” porque está haciendo historia (1998: 198), pasando por muchas otras calificaciones hasta la denuncia en los últimos días de julio, después del retiro del PS del Gobierno, de un gobierno débil y desautorizado: “Tenemos el pie en el umbral de la inseguridad abierta, y ninguna autoridad que cierre la puerta a la amenaza” (1998: 300).

Y de todas las opciones al respecto, nos parece que la combinatoria del uso del condicional *si* con la formulación de ciertos interrogantes que muestran la impaciencia y el disgusto de *Diario de Noticias* frente a los cambios propuestos por el VI Gobierno, en el artículo del 1 de septiembre de 1975 bajo el título: “Pausa para acusar” (1998: 325), da prueba de cómo ciertos procedimientos sintácticos pueden contener los rasgos afectivos que en forma indirecta se muestran.

Finalmente, el *ethos* de *Diario de Noticia*, tiene en todas las instancias discursivas la imperiosa necesidad de diferenciarse de quien no es, como antes hemos dicho. Para ello, consideramos la posibilidad de identificar en estos artículos las respuestas a las preguntas que, siguiendo a Patrick Charaudeau, en

“Las emociones como efectos de discurso” (2011), el sujeto de la enunciación se hace para poder intercambiar con el otro. Por un lado, nuestro sujeto que habla respeta el principio de alteridad en el uso de ciertos vocativos, entre otros: “Ah queridos lectores” (1998: 290), “Señores militares del MFA” (1998: 325) que hacen consciente al tú y dan la mirada, positiva o negativa, que se tiene de ellos, contribuyendo a la construcción discursiva de la identidad del primero.

Además, a la hora de que se le reconozca como un dispositivo enunciatario digno de ser leído en tiempos de revolución, incluye expresa y literalmente los ataques que recibe de las autoridades del gobierno, de otros diarios y de ciertas agrupaciones civiles, religiosas y militares. Y, principalmente, en dos de los artículos: *Oficialista, pero no de esa manera* y *Había una vez* despliega diversos procedimientos lexicológicos. Atendiendo al segundo, se observa el uso de las interjecciones: “En verdad, ay de nosotros, no somos independientes ni neutros ni objetivos, sucede que no publicamos en Andorra”, tengamos en cuenta la enumeración irónica de los adjetivos en los que reconocemos diferentes grados de intensidad emocional. También se encuentran frases exclamativas de uso coloquial: “Te conozco mascarita”; frases hechas con cierta carga de igualdad social: “en la mesa del rico y en la mesa del pobre”; el contraste entre adjetivos como “benévolo y servil”, para calificar al *Diario de Noticias* de épocas dictatoriales como el villano de un cuento de hadas, con verbos con ciertos efectos por evocación, que remiten a un discurso ajeno, a nuestro entender, al discurso del cuento maravilloso, como es la repetición ocho veces de *escandaliza*. Escandaliza el nuevo *Diario de Noticias*, este que ahora está construyendo una imagen de sí mismo que tenga el poder de atracción sobre sus lectores a partir de la lógica argumentativa y, sobre todo, de estrategias discursivas que tiendan a provocar la emoción:

Hoy el *Diario de Noticias* escandaliza ¿Y a quién escandaliza el *Diario de Noticias*? A mucha gente. Escandaliza en primer lugar, todo lo que en nuestra tierra es conservador y reaccionario. Escandaliza al capitalista que se había habituado a recibir en estas páginas la bendición matinal. Escandaliza al patrón que no ve más allá de la caja y el saldo de la cuenta. Escandaliza a los nuevos gobernantes después de haber atacado a los antiguos. Escandaliza a algunos de sus rivales y competidores, hoy convertidos en oficialistas por táctica (y los por este desdén). Escandaliza a algunos lectores que se sienten sacudidos en sus viejos hábitos y en algunos de sus acomodos y compromisos. El *Diario de Noticias* dejó de ser aquel sereno farol de luz fija e inmutable, para ser este otro, apenas inmutable y fijo en su defensa de las clases trabajadoras, de la revolución socialista, de la voluntad popular. No servimos ni serviremos a otros señores (Saramago 1998: 352).

Este párrafo es un buen ejemplo de la problemática tanto del *ethos* como del *pathos*. En él está resumida la imagen que quiere ofrecer de sí el

*Diario de Noticias* y la imagen de lo que no es. La repetición enfática del verbo *escandalizar*, que por efecto de evocación remite a espacios sociales más propios de los conservadores que de los revolucionarios, y la elipsis reiterada del sujeto de la oración que provoca que el énfasis recaiga en la acción muestran una actitud del sujeto insatisfecha y una intención provocativa peyorativa de la misma acción denotada y connotada; la enumeración de los agentes que sufren dicha predicación busca seducir a sus lectores, pero, a nuestro entender, a su vez hacerle sentir temor porque todos esos agentes aún están presentes y activos contra la revolución. En este caso, tal como señalan Arnoux y di Stefano, “los paralelismos sintácticos muestran la equivalencia que el discurso establece entre los [distintos agentes políticos] y su repetición es un factor de intensificación emocional en una gradación significativa” (2018: 16). Todo este artículo desde su título que lo encuadra en una escenografía literaria, casi teatral, implica un proceso de dramatización consistente, que según Charadeau busca provocar “la adhesión pasional del otro alcanzando sus pulsiones emocionales. Es la problemática del *pathos*” (2011:7).

José Saramago organiza de una manera particular la descripción y la narración de los acontecimientos que hacen al mundo que propone a sus lectores y el qué y los modos que adopta para ofrecer las explicaciones del cómo y del porqué de esos acontecimientos. Nos aventuramos a afirmar que las mismas, se alejan de la rutina propia de su escena genérica, adoptando componentes epidícticos y prescriptivos.

En *La dimensión emocional de los discursos*, Arnoux y di Stefano se detienen en el análisis del discurso epidíctico y hacen la distinción entre “lo epidíctico elogioso” y “lo vituperante” (2018: 20). Los artículos de José Saramago combinan ambas distinciones, con la salvedad que al principio son más elogiosos y a medida que el autor se decepciona, que se va diferenciando ideológicamente del VI Gobierno y de los grupos que lo apoyan, en los artículos predomina el componente epidíctico vituperante. A modo de ejemplo, “Advirtamos, particularmente como el agravamiento de las condiciones de vida tuvo como respuesta el esfuerzo de la voluntad revolucionaria de las masas trabajadoras. Superando errores, dudas, excesos por acaso, las masas trabajadoras nunca perdieron el sentido fundamental de la orientación, como el barco velero, forzados por vientos contrarios, a navegar a la deriva” (1998: 198). La alabanza se expresa en todo su esplendor en el uso de *agravamiento*, *esfuerzo*, *voluntad*, *superando*, *sentido* y en el símil con el barco velero que agrega un efecto emocional extra.

Las partes epidícticas elogiosas no son solo para exaltar y elogiar el accionar de las masas trabajadoras; en los primeros meses del año aún se incluye como destinatario de estas alabanzas al propio gobierno. Será a partir de la segunda mitad y en paralelo a los acontecimientos que precipitaron el

seudo golpe de estado y la dimisión de José Saramago a su cargo, que en los artículos va en aumento la presencia del componente epidíctico vituperante: “Este Gobierno no entiende nada de lo que pasa en el país que supuestamente gobierna. O entiende tan poco que se van acumulando los errores sin que se den cuenta. O entonces, al contrario de lo que comenzamos escribiendo, entiende mucho y precisamente por eso procede por la única vía conciliable con su incapacidad: la represión” (1998: 359). No cabe duda la intención de desaprobación al VI Gobierno en su falta de autoridad utilizando el recurso de la ironía en el juego de la confusión en que ellos están o sarcásticamente está el *Diario de Noticias*.

Teniendo en cuenta la definición que da Eliseo Verón en *La palabra adversativa* del componente prescriptivo (1987: 9), consideramos que el mismo, en su carácter explícito, se haya presente en la mayoría de los artículos saramaguianos seleccionados, y en unos más cuantiosamente que en otros. La razón de su presencia la aducimos al avance constante y eficiente de las fuerzas opositoras a la implementación del socialismo que José Saramago va presintiendo.

Nos sirve de ejemplo, cuando ya desde el primer artículo, *Cuidemos lo que es nuestro*, encontramos a lo largo del universo lexical de los textos, verbos en modo imperativo en primera persona plural: *tomemos, preparémonos, aprendamos, contemplemos, veamos, advirtamos, tengámonos, recordemos*. Por otra parte, algunos verbos en tercera persona: *debe ser dicho, debe ser explicado, dígaselo, debe prometer, no vengan ahora*, que manifiesta la intención del enunciador de no articularse explícitamente a la legitimidad de la regla en cuestión.

Lo epidíctico, en ambas versiones, y lo prescriptivo a su vez se sustentan, en por lo menos una ocasión, en el componente didáctico, correspondiente a la modalidad del saber de acuerdo a la definición de Verón. El *Diario de Noticias* se ve, ante la amenaza del avance de *La mano del imperialismo*, título del día 18 de julio de 1975, en la necesidad de explicar a su auditorio, explícitamente, qué es el socialismo:

¿Y el socialismo? Ah queridos lectores, el socialismo es otra cosa. El socialismo es la propiedad colectiva de los medios de producción, es la extinción de los monopolios y de los latifundios, es el trabajo general, es la responsabilidad pública como primer deber, es la sociedad sin clases como objetivo, es una vida en la que ningún hombre explote a otro hombre y que todos sean, efectivamente iguales en derechos (1998: 290).

En el artículo en su totalidad podemos comprobar que la emoción se inscribe en un saber de creencias, definido por Charadeau, que desencadena

cierto tipo de reacción frente a una representación social y moralmente cargada de sentido, como en la siguiente frase: “Portugal va a ser socialista o morirá” (290); que enuncia una norma que sostiene las razones que suscitan el sentimiento de patriotismo y la aceptabilidad del principio del razonamiento dado por el cumplimiento del socialismo.

-----

Consideramos haber dado pruebas de confirmación de nuestra hipótesis de trabajo: el dispositivo enunciatario *Diario de Noticias* pone en escena a medida que se despliega el Proceso Revolucionario en Curso, un *ethos* emotivo que apuesta al efecto de contagio en sus alocutarios, y un ejemplo más: “Portugal no puede enloquecer (...) Soltemos las piedras de las manos y usemos unas y otras en la tarea de construir. El Socialismo, claro – porque lo demás no es proyecto que merezca el hombre” (1998: 308). *Diario de Noticias* así va diferenciándose de los reveses que sufre el Proceso Revolucionario en Curso o PREC con respecto a lo que él considera el socialismo auténtico; en un discurso de ilimitada expansión emocional frente a una realidad caótica e irracional que por pura dialéctica les ofrece a los portugueses más posibilidades que nunca antes en la historia de Portugal para avanzar a la emancipación social.

## **Anexo**

Los hechos históricos descriptos, narrados o simplemente aludidos en los editoriales del *Diario de Noticias* corresponden a los acontecimientos político-revolucionarios de 1975, segundo año ya de la denominada Revolución de los Claveles del 25 de abril de 1974, en la que un golpe de un sector de oficiales y suboficiales del ejército, organizados en el Movimiento de las Fuerzas Armadas (MFA), en desacuerdo con la guerra colonial que se había prolongado durante ya trece años, puso fin a la dictadura portuguesa, que había durado 48 años bajo la dirección de Antonio Salazar y –desde 1968- bajo la jefatura de Marcelo Caetano.

Año turbulento 1975, que constituyó la tercera fase, entre 11 de Marzo y 25 de Noviembre, del denominado Proceso Revolucionario en Curso o PREC, una designación ambigua usada por los gobernantes que da cuenta de la falta de definición del rumbo de los acontecimientos. Se sucedieron seis gobiernos provisionales, cada vez más radicales. Hubo varios intentos de golpe militar derechista para paralizar el proceso: el 28 de septiembre de 1974 y el 11 de marzo de 1975, episodios derrotados tras los cuales se aceleró la radicalización de la situación política. En el poder hubo un refuerzo de la izquierda y de los sectores del MFA que deseaban implantar un régimen comunista. Esta voluntad no fue compartida ni por la totalidad del MFA ni por sectores que lucharon por un régimen pluralista dentro de la izquierda.

En esta tercera fase, en la cual se ha de profundizar porque conciernen a los hechos comentados por José Saramago en sus escritos, se sucedieron tres gobiernos provisionales:

1. El IV Gobierno provisional (26 de marzo de 1975–8 de agosto de 1975) que implicó la intensificación de las posiciones comunistas. Se estableció una representación igualitaria en el poder ejecutivo, teniendo cada partido derecho a la presencia de dos de sus miembros.

Durante este periodo se anuló el Plan Económico y Social y se nacionalizaron: los bancos los seguros, las petroleras y derivados y las compañías de transporte. Fueron establecidas las bases de la reforma agraria, impulsadas por las ocupaciones de tierras en la zona del latifundio del Alentejo<sup>4</sup>, y se sentenció la descolonización de Angola. Una coalición de fuerzas contrarias (moderados del MFA, los socialistas, el CDS y el PPD y la Iglesia Católica, con apoyo de los países occidentales) reivindicaban la convocatoria de las elecciones constituyentes prometidas, lo que no interesaba mucho al Partido Comunista Portugués, que deseaba una revolución de consejos y autogestionaria. Se acordó la elección de una asamblea constituyente, pero esta debería tener más competencias que la elaboración de la constitución. La campaña electoral envolvió una importante lucha por el control de la comunicación social, sobre todo entre el PCP y PS. El resultado de las elecciones no reflejaba la composición del ejecutivo: quedaba clara la victoria del PS y del PPD y eso no estaba de acuerdo con su peso real en el aparejo de Estado. La asamblea inició el 2 de junio y debido a desacuerdos de base el PS dejó el gobierno provisional el 10 de julio.

2. El V Gobierno provisorio (8 de agosto de 1975 – 12 de setiembre de 1975) coincidió con el llamado *verano caliente*: “Com asaltos a sedes de partidos de esquerda (sobretudo o PCP e o Movimento Democrático Português – Comissão Democrática Eleitoral [MDP/CDE]) e sindicatos, atentados a bomba a até memo mortos” (Marques Lopes: 2010, p.81).

La salida de socialistas y popular-demócratas del ejecutivo, obligó a la formación de este gobierno, del que el Presidente Costa Gomes aseguró tratarse de un gobierno de transición. La contestación se dio en la calle reaccionando a este gobierno: se destruyeron sistemáticamente los locales del PCP, sobre todo al norte del Tajo. Los comunistas quedaron aislados también en el seno de la institución militar, donde los moderados se apoderarán de los órganos de dirección militar, lo que les permitió formar gobierno.

3. El VI Gobierno provisorio (19 de setiembre de 1975 – 23 de julio de 1976). Será el primero gobierno sin Vasco Gonçalves, pasando a dirigirlo el

---

<sup>4</sup> Nos parece muy oportuno recordar la novela del lusitano *Levantado del suelo* de 1980, con la que inicia su manera particular de narrar y denuncia la opresión del pueblo alentejeano y su posterior participación en los procesos emancipatorios que contribuyeron con la Revolución de los claveles.

moderado Almirante Pinheiro de Azevedo. Otra novedad importante es que en su composición primaba la victoria electoral sobre la dinámica revolucionaria, o sea, cada partido tenía un número de ministerios proporcional al resultado de las elecciones. Los derrotados procuraron impedir el normal funcionamiento del gobierno, del que resultó la huelga del propio gobierno el 20 de noviembre de 1975 y antes el secuestro de los diputados y del primer ministro el 13 de noviembre como forma de presión para que se resolvieran unas cuestiones en el sector de la construcción civil. Aunque el gobierno hubiera tomado posesión el 19 de setiembre, sólo fue efectivo el cambio después del 25 de noviembre – una maniobra para forzar Otelo (COPCON) a tomar partido a favor de los “gonçalvistas”, en la cual ellos mismos ordenan la invasión de las principales bases aéreas por paracaidistas. Fue una forma de intentar modificar la jerarquía de las Fuerzas Armadas que les era desafecta. Pero fueron neutralizados y amenazados de exclusión de la vida política si perseguían el conflicto – se expurgó la corporación militar del sector derrotado y se intentó, poco a poco, subordinar esta al poder civil.

Este gobierno orientó su acción en tres direcciones: encauzar las consecuencias de la descolonización, anclar Portugal en Occidente y asentar en el poder a los partidos que lo apoyaban (PS, PPD, CDS). Este período ha de durar hasta el 25 de noviembre del mismo año, en el que un complejo golpe de estado militar impide una inminente guerra civil y da el triunfo a los sectores moderados del Ejército. Se da inicio, dentro del mismo Proceso Revolucionario en Curso o PREC, al periodo de refuerzo civil, en que ya no se trata tanto de hacer la revolución, sino de normalizar el país políticamente y que concluye con la entrada en vigor de la Constitución (23 de julio de 1976).

El mismo 25 de noviembre de 1975, José Saramago es despedido siete meses después de su nombramiento, ocurrido el 9 de abril de ese año, por motivos políticos: “é acusado de instrumentalizar o jornal a servicio do PCP e do ‘gonçalvismo’. Em agosto, um grupo de 24 jornalistas é saneado do Diário de Notícias em um plenário, pelos trabalhadores, que os acusam de atividades contrarrevolucionárias”. Publicará en 1976 la primera edición de *Os apontamentos*. “‘Queimado’ pelo apoio ao gonçalvismo e sem ajuda por parte do PCP, cuja direção desaprovava o seu papel no DN, Saramago decide viver de traduções e dedicar-se à escrita, correndo o risco de não ter emprego estável” (Marques Lopes: 2010, p.235). El último artículo de esta colección no fue publicado en la fecha correspondiente, los acontecimientos así no lo permitieron; recién en 1976, en su primera edición y, luego, en 1990 en la reedición de *Os apontamentos* verá la luz.

## Bibliografía

---

AMOSSY, Ruth. 2000. El pathos o el rol de las emociones en la argumentación. En *L'argumentation dans le discours*. París: Nathan. Traducido por Andrea Cohen para la cátedra de Lingüística Interdisciplinaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

<https://es.scribd.com/document/355680612/Amossy-El-pathos-o-el-rol-de-las-emociones-en-la-argumentacion-1-pdf>(acceso 20 de setiembre de 2018).

ARNOUX, Emilia & DI STEFANO, Mariana. 2018. La dimensión emocional de los discursos. En Emilia ARNOUX y Mariana DI STEFANO (dir.). *Identidades discursivas: enfoques retórico-argumentativos*. Buenos Aires: Cabiria.

BAPTISTA-BASTOS, Armando. 2011. *José Saramago. Un retrato apasionado*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

BARTHES, Roland. 1974. *Investigaciones retóricas. La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

CHARAUDEAU, Patrick. 2011. Las emociones como efectos de discurso. En *Revista Versión*, N°26, junio 2011, *La experiencia emocional y sus razones*, 97-118. México: UAM. <http://www.patrick-charaudeau.com/Las-emociones-como-efectos-de.html>. (acceso 20 de setiembre de 2018).

MAINGUENEAU, Dominique. 2002. Problèmes d'ethos. En *Pratiques* N°113/114, junio de 2002, 55-67. Traducción y selección por M. Eugenia Contursi.

MARQUES LOPES, Joao. 2009. *Saramago. Biografía*. Sao Paulo: Leya.

MEDEIROS FERREIRA, José. 2000. *Portugal en Transición*. México: Fondo de Cultura Económica

SARAMAGO, José. 1998. *Os Apontamentos*. Lisboa: Caminho.

VERÓN, Eliseo. 1987. La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En AA. VV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

VARELA, Raquel et al. 2014. El control obrero en la Revolución Portuguesa 1974-1975. En *Man e o Marsismo*. V. 2 N°2. Ene/jul 2014. <http://www.workerscontrol.net/es/authors/el-control-obrero-en-la-revolucion-portuguesa-1974-1975>(acceso 8 de agosto de 2018).



## Formas de la “autoría transmedia”. Acercamientos semióticos

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-006

*Dra. María Clara Lucifora*  
UNMDP-UFASTA, Argentina  
mclucifora@gmail.com

El enorme y acelerado desarrollo tecnológico ha alterado significativamente todas las dimensiones de la existencia humana. La vida se ha expandido considerablemente al universo de datos, bytes, píxeles, 900.000 km de cableado de fibra óptica, satélites, etc. (Mendoza 2017). A la vez, se ha modificado nuestra percepción acerca del mundo que nos rodea y esto implica, tal como afirma Vicente Luis Mora, una obligación de “pensar en marcha o en directo sobre ese proceso de mutación” (19). Los estudios en torno a este nuevo mundo proliferan día a día, tratando de encontrar explicaciones, analizar fenómenos nuevos, señalar aspectos negativos, reconocer potencialidades y beneficios. El *continuum* semiótico que conforma nuestra semiosfera actual, principalmente en su desarrollo digital, se comporta de manera magmática, por tanto, nunca antes la necesidad del recorte metodológico se presentó tan difícil y artificial como ahora, porque los lenguajes, los soportes, los espacios, los procesos de significación se entrelazan y conforman una trama compleja, que se desarrolla en diferentes tiempos y espacios. Asumimos, por tanto, el imperativo de pensar acerca de algunos procesos de producción de sentido e interpretación, generados por las nuevas tecnologías.

Hasta ahora, los estudios sobre el impacto de estas transformaciones en el ámbito literario analizan, por un lado, las nuevas formas de hacer literatura, y por otro, sus correspondientes cambios en los modos de leer. Sin embargo, no se ha prestado atención a las operaciones de autofiguración que los escritores llevan a cabo para mantener su condición de autores y que realizan principalmente a partir de un tipo de intervención textual que denominamos “autopoéticas” (Lucifora 2019). En autores pre-digitales, nos referíamos a ensayos, prólogos, entrevistas, cartas, columnas periodísticas; pero hoy hay que sumar a esa lista los post de Facebook e Instagram, Tweets, blogs, páginas

web, etc. Esta operación de autotfiguración impacta fuertemente en la recepción y circulación de sus obras, así como en la configuración del campo artístico, por eso, resulta interesante volver sobre este conjunto textual con el fin de rastrear el modo en que estos actores culturales se configuran como tales en la actualidad: qué implica ser un autor hoy, cómo se complejiza esta categoría, en qué instancias se fortalece y en cuáles se diluye, cómo llevan a cabo el proceso de autotfiguración a través del cual participan del espacio público.

El autor literario en muchos aspectos es el mismo de siempre. Su necesidad de obtener o mantener un lugar en el campo cultural, la afirmación de un programa de escritura propio, la identificación con una genealogía elegida, la coincidencia o discrepancia con sus contemporáneos, así como la exigencia de mantener al menos la ilusión de control sobre la recepción de su obra y de su propia figura de autor lo ha volcado a la participación en diversos medios. Sin embargo, hay que señalar que una de las tareas prioritarias que los escritores han asumido con mayor ímpetu en la era digital es la autopromoción y la interacción aparentemente más inmediata entre autores y lectores (Lona 2013; Pinto 2016). Además, en una cultura que hace de la visibilidad la condición de la existencia, el éxito viene atado no tanto a la calidad artística de la obra, sino principalmente al armado de una imagen de autor “mediática”, “vendible”, que atraiga a los usuarios por su cercanía, por su condición de persona “común”, pero que, a la vez, conserva cierto aura de superioridad y talento (resabio de la modernidad). Esta categoría es sostenida y estimulada por el mercado (en la búsqueda de un éxito que redunde no sólo simbólica sino también económicamente), ya sea a través de acciones editoriales, ya sea a través de operaciones grupales o personales, que como decíamos, funcionan paralelamente a la calidad de la producción y que se alimentan de cierta mirada que “surfea” la superficialidad de lo real, propia de la mentalidad de la época, tal como la caracteriza Baricco (2006). En este sentido, García Canclini asegura que los editores que participan en las ferias del libro de México, Bogotá o Buenos Aires, observan que el número de asistentes aumenta, pero la prioridad no suele ser comprar libros, sino el encuentro personal con el autor para obtener un “obtener un autógrafo y tomarse la foto que puedan subir a las redes sociales (10).<sup>1</sup> Así la asistencia física de un individuo se multiplicará en la red digital exponencialmente (10) y, en cierto modo, muchos más se sentirán parte de la experiencia. De hecho, “experiencia” es otro concepto clave de esta época: la multiplicación de actividades en el marco del desarrollo de estas ferias del libro (lectura en grupo, escuchar autores extranjeros, curiosear los stands, asistir a conferencias y mesas redondas, a conciertos de músicas populares, teatro y cine, juegos para niños

---

<sup>1</sup> Un estudio del público de la Feria del Libro de Buenos Aires puso de manifiesto que el primer motivo por el que las personas asisten es el paseo y la recreación (82.6%); detrás vienen la compra de libros, la búsqueda de novedades y ofertas, razones de trabajo o profesionales (10).

y grandes, la constante circulación de cámaras que entrevistan tanto a autores renombrados como a asistentes anónimos, que buscan su minuto de fama [10]), responden al hecho de que a los visitantes-compradores-lectores le dan mayor relevancia a estas actividades que los involucran en experiencias (10). El avance magmático de la vida digital hace que el valor de esta experiencia física directa cobre cada vez mayor relevancia y sea buscada asiduamente por las personas, quienes a su vez, tratarán de dejar registro de ella en las redes. Por eso, no es suficiente la presencia en el mundo virtual, sino que deben mantener e intensificar su presencia física en eventos de los más variados, lo cual a su vez continúa multiplicando exponencialmente su presencia virtual. Es llamativo observar, por ejemplo, al menos una página completa de Google, cuyas entradas consisten en guías sobre cómo organizar un evento con un escritor para niños o jóvenes, con el fin de fomentar la lectura, pero también la venta de libros, rubro que se encuentra constantemente amenazado por el monstruo de las ediciones digitales.

De este modo, las operaciones de figuración de un autor en este contexto se ven inevitablemente modificadas. La visibilidad tanto en el mundo físico como en el virtual se convierte en una necesidad porque, como afirma Sibilia,

cada vez más hay que *aparecer* para *ser visto*. Cada vez más, hay que *aparecer* para ser. Porque todo lo que permanezca oculto, fuera del campo de la visibilidad [...] corre el triste riesgo de no ser interceptado por ninguna mirada. Y según las premisas básicas de la sociedad del espectáculo y la moral de la visibilidad, si nadie ve algo es muy probable que ese algo no exista (130).

Para llevar a cabo estas operaciones de marketing, los autores literarios utilizan hoy en día una gran variedad de medios y a esta dispersión mediática de la figura autoral, aludimos con el término “transmedia” (Jenkins, 2003; retomada por Scolari, 2015), que, si bien nace unido al ámbito narrativo, nos resulta sugerente también porque esa operación se despliega, se expande al modo de un relato fragmentado (expansión narrativa), que va conformando una imagen de autor total siempre cambiante. Por otro lado, si bien en este caso, los fans no producen nuevas derivaciones de las historias (como en las narrativas transmedia), sí participan de su desarrollo en cuanto que se expresan en torno a las intervenciones autorales, opinan o debaten sobre sus ideas estéticas y sobre sus obras y sus participaciones son tenidas en cuenta por el escritor para definir sus estrategias de auto-representación y de autopromoción, e incluso, en muchos casos, inspiran historias o procedimientos discursivos que fluyen hacia los textos de ficción (cultura participativa). Cuando estudiábamos las autopoéticas de autores “pre-digitales”, sabíamos que respondían a feed-backs sesgados, cristalizados en reseñas, trabajos de crítica académica, participación en eventos institucionales o en medios de comunicación estructurados y

validados por la opinión pública (como los periódicos, la televisión o la radio); instancias todas cuyo capital simbólico las hacía dignas de atención y con gran influencia en la recepción por parte de la comunidad de lectores. Hoy en día, a través de “Comentarios”, “Me gusta”, “Compartir”, entre otras funciones, ese feed-back es casi instantáneo, tangible y muy diverso; proviene de todo tipo de zonas de la semiosfera y conforman un mosaico tan variado como los perfiles de cada usuario y tan limitado como la gran cantidad de personas en el mundo que todavía no tienen acceso a internet.

Ahora bien, este uso de los medios se realiza de modos muy diversos. Hay autores que los utilizan como meros soportes, casi como un remedo de la publicación impresa. Es el caso de uno de los novelistas españoles más reconocidos del momento: Antonio Muñoz Molina. Su página web bien podría constituir un libro impreso, al que cada día el autor le fuera añadiendo una hoja con sus nuevas columnas de *Babelia* o sus post breves y al que tuvieran acceso miles de personas. Es cierto que posee una sección dedicada a la intervención de los lectores, donde hay un blog y un álbum de fotografías, sin embargo, la participación no es directa, sino que, en ambos casos, se indica una dirección de e-mail a la cual hay que enviar los aportes, que lógicamente son filtrados por el autor o el encargado del sitio. Además, una vez publicados, no hay lugar para comentarios; ni en esos textos ni en los del autor. Es decir, que el sitio no da lugar para un intercambio real y expansivo con los usuarios. Su estructura es cerrada, armoniosa, con gran sentido estético y, en términos generales, genera una figura de autor en consonancia con la que podemos obtener del mismo Muñoz Molina, ya sea leyendo sus novelas o sus textos ensayísticos: un edificio bien planificado y fundamentado, con orden, con cierta contención emocional, cerrado en sí mismo y abierto sólo en términos de interpretación.

Este ejemplo contrasta notablemente con la intervención en la web de otro escritor español: Vicente Luis Mora, con su blog “Diario de lecturas”. Al utilizar la plataforma prediseñada de blogspot, la estética es más sencilla. En la columna de la derecha, donde tenemos acceso a todo el material del blog desde distintas categorías, se define como: “Espacio público intelectual libre de publicidad y gratuito dirigido al intercambio libre de ideas”. Y en función de esta especie de lema, por un lado, el autor desarrolla un blog con los temas más variados, sin seguir un esquema preconcebido sino al calor de la evolución de su carrera literaria y académica, incluyendo recomendaciones de libros de otros autores, planteos teóricos y críticos, presentación de sus propios libros y promoción de los eventos en los que participa, etc. Además, la sección de comentarios de los lectores tiene una gran relevancia, ya que Mora se dedica a contestar con detalle esos comentarios al punto de que algunas entradas podrían remedar las tertulias literarias de fines del XIX y principios del XX. Las entradas populares (llamadas así justamente por la intensidad del debate) como

“¿Generación? ¿Nocilla?” (14/7/2007) o “Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir storytelling” (13/6/2015) se amplían, se corrigen, generan nuevo conocimiento justamente a partir de la intervención de los lectores y del diálogo que se establece con el autor. Incluso el posteo sobre la generación nocilla, con su extensión y sus 202 comentarios, problematizó la etiqueta otorgada por la crítica y dejó claro que, más allá de las categorías, había un grupo de escritores con inquietudes similares, aunque con poéticas muy diversas que compartían el desafío de la escritura literaria y académica en el contexto de expansión acelerada de la semiosfera digital. Esta utilización de las potencialidades del medio promueve una verdadera cultura participativa, en la que autor y lectores se transforman mutuamente y producen nuevas ideas.

Nos interesa también el ejercicio de autoría transmedia de otro escritor español: Jorge Carrión, a través de tres de las redes sociales más importantes: Instagram, Facebook y Twitter, publicando post distintos y explotando el diseño y los modos de cada una. Por ejemplo, en Instagram, aprovecha el primado de la imagen y el pensamiento en red que propician los hashtag, para aumentar el registro de librerías iniciado en su libro titulado justamente *Librerías*. En sus múltiples viajes por el mundo, Carrión fotografía estos negocios y comparte las imágenes con sus seguidores señalando alguna nota de color. De este modo, su libro, publicado en forma impresa, se expande en esta instancia virtual, retroalimentando los vínculos y, por tanto, la visibilidad de uno y otra. Otro de los usos que hace de Instagram, aprovechando la primacía de la imagen, es fotografiar libros impresos para recomendarlos a sus seguidores. Esta operación la realiza en las tres redes sociales y nunca es una recomendación aséptica, sino que parte de su propia experiencia de lectura: es generalmente un libro que está leyendo o leyó e incluso en las fotos suele aparecer su mano, su biblioteca o el espacio en el que está realizando la lectura (un café junto al mar que suele llamar jocosamente “la oficina”) para propiciar este registro genuinamente personal y generar un vínculo más cercano con sus “amigos” o “seguidores”. Es llamativo que, a pesar de su presencia activa en la semiosfera digital, no encontremos sus propios libros de ficción para comprar en formato e-book, ni que tampoco postee sobre textos en este formato electrónico. Sólo tres de sus libros de ficción se encuentran en formato de audiolibro para comprar en Google Books (*Los huérfanos*, *Los turistas*, *Los muertos*), e incluso acaba de publicar un libro titulado *Contra Amazon*, en el que reivindica el papel de las librerías y de los libreros. Tampoco veremos su cara en ninguna de las fotos, de modo que su presencia es la de quien está detrás de la cámara seleccionando un fragmento de realidad para exponer, actitud bastante anómala en la cultura actual de la *selfiemanía*.

En Facebook, algunos de estos post de Instagram se repiten, pero dada la extensión ilimitada y la variedad de contenidos que permite compartir esta red,

Carrión la utiliza para incluir comentarios más extensos, compartir los eventos a los que asiste, las reseñas que hacen de sus libros, la publicación de libros nuevos, sus artículos en *The New York Times* en español, post de otras cuentas que le interesan o que recomienda, etc. El contenido es eminentemente artístico-literario. La construcción de su imagen de autor se desenvuelve con mayor libertad y variedad, para difundir, en una clara operación de auto-marketing, sus diversas intervenciones en el campo intelectual. Algo evidentemente necesario, si tenemos en cuenta lo que afirmaba Sibilia sobre la necesidad de aparecer, de ser visible para existir. Además, la dinámica de los comentarios (más instalada en esta interfaz que en la de Instagram) le permite, en ocasiones, entrar en contacto directo con sus lectores, respondiendo alguna opinión o agradeciendo los halagos. Más allá del uso asiduo de Facebook, Carrión no se priva de hacer sus críticas a los diversos aspectos cuestionables de la red social, al punto de que en este año señaló en un post del 29/7, que estaba pensando en cerrar la cuenta “por razones obvias (libra, Cambridge Analytica, genocidio en Birmania, espionaje cotidiano, etc.)”. ¿Es un modo de resistir, de llamar la atención, una impostura? Como usuario de Facebook, tiene derecho a plantear estas dudas y pensar en ejercer su libertad para cerrar su cuenta; sin embargo, su huella digital, conectada íntimamente al mercado por su condición de escritor consagrado, es muy probable que, aun sin advertirlo, esté trabajando en favor de las editoriales que publican sus libros y en definitiva, de él mismo.

El caso de Twitter es diverso. La interfaz permite solo mensajes de 280 caracteres, por lo tanto, la brevedad, la intensidad y, en consecuencia, la aceleración, es lo que caracteriza esta red. En la cuenta de Carrión, la práctica del “retwitteo” es mucho más frecuente que la de “Compartir” de Facebook. Por lo tanto, la variedad de temas sobre los que el autor deja constancia en su muro es mucho mayor que la que vemos en las dos redes anteriores. La relevancia social que posee Twitter pareciera exigir una participación más heterogénea. En el caso de este escritor, la cantidad de seguidores supera por mucho la de las otras redes: 20,3K y la cantidad de tweets también es bastante mayor. 59,1K. Estas intervenciones no solo tratan de literatura, series y librerías (que suelen ser sus temas habituales), sino que también toma posiciones políticas, sociales, sobre el cambio climático, etc., generalmente a partir de la acción de retwittear. Esto le permite alinearse de forma instantánea con las posturas de otras personas y establecer afinidades o discrepancias con los contemporáneos, como un modo de posicionarse en el campo intelectual y cultural; algo propio de estas instancias autopoéticas. La instantaneidad de estas tomas de posición y la diversidad de temas produce la ilusión de que conocemos en profundidad la ideología autoral de Carrión; y si coincidimos con esas posiciones, la adhesión a él y a su obra, será aún mayor. Sería un trabajo interesante (aunque excede esta ponencia) establecer la red que conformaría el fragmento de campo del que

participa este autor, partiendo de un esquema de sus múltiples retweets; quizá podría sorprendernos el resultado como dato objetivo para estudiar las nuevas formas de sociabilidad de los escritores actuales. El retwitteo no es más que el remedo de una práctica común y antiquísima en la literatura: la intertextualidad. Por otro lado, los pocos tweets en los que aparece su voz atienden la brevedad obligada de Twitter y se transforman así en reflexiones al mejor estilo haiku: condensación y silencio para abrir el espacio de meditación del lector, espacio que, en este caso, rápidamente se llena con comentarios, adhesiones en forma de corazón o nuevos retweets.

En la época pre-digital, los roles de cada actor social estaban más definidos. Secundados por las instituciones que avalaban su consagración como “autores” y, por tanto, su potestad para participar de la arena pública, la competencia era casi nula (salvo por editoriales o grupos que publicaran autores desconocidos con ediciones económicas, de tirada corta, que pocas veces alcanzaban un alto grado de difusión). Lo mismo sucedía con su función magisterial, de mediadores entre el arte y sus lectores. Persistía cierta aura de la modernidad, que les otorgaba una voz de autoridad y no solo en temas culturales, sino también en aspectos de la coyuntura del momento. Hoy en día, esa exclusividad la han perdido en casi todos los aspectos. Los textos sobre la era digital no paran de analizar el creciente protagonismo del “translector” (Scolari), “lectoespectador” (Mora), “internauta” (García Canclini), “hiperlector” (Burbules y Callister), “lector transmedia” (Albarelo). Todas estas propuestas coinciden en que esta instancia supera con creces las expectativas de cooperación que Eco ponía en su *Lector Modelo* (1979), exigiendo no ya un lector activo, sino un “prosumidor”, es decir, un consumidor que sea, a la vez, productor de esos contenidos. Incluso Mendoza habla en *El canon digital* (2011) de la debilidad creciente del fenómeno de la autoría tal como lo conocíamos, en cuanto que hoy entrarían bajo esta categoría-paraguas gran cantidad de personas que generan contenido en la web. Por su parte, Scolari y Rapa afirman en *Media Evolution* (2019) que “en mayor o menor medida todos somos prosumidores. Quien no haya compartido nunca un GIF de un gatito o un video de Hitler subtulado, que tire el primer tweet” (36). Sin embargo, más allá de esta profusión de productores de contenido, el escritor de literatura sigue teniendo un especial reconocimiento como autor, tanto por la tradición cultural como por los empeños permanentes del mercado editorial de transformar a estas figuras en *celebrities* o en marcas factibles de ser consumidas, de cualquier forma que sea rentable. No cabe duda de que la categoría “autor” está sufriendo un desplazamiento de sentido que reconfigura el campo cultural y exige el desarrollo de nuevas competencias y acciones que les permitan producir tomas de posición eficaces. El desafío de los escritores es, entonces, encontrar nuevas formas físicas y virtuales de construirse y mantenerse como autores vigentes en el campo artístico, sin entregarse del

todo a la lógica del mercado y atendiendo, a su vez, los nuevos mandatos del mundo digital.

## Bibliografía

---

ALBARELLO, Francisco. 2019. *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de las pantallas*. Buenos Aires: Ampersand.

BARICCO, A. 2006. *Los bárbaros. Ensayos sobre la mutación*. Edición digital. Lectulandia.com

BURBULES, N. y Callister T. 2001. *Educación: riesgos y promesas de las nuevas tecnologías de la información*. Madrid: Granica.

CARRIÓN, Jorge. Cuenta de Facebook, Cuenta de Twitter y Cuenta de Instagram.

GARCÍA CANCLINI, N. 2007. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.

-----, et al. 2015. *Hacia una antropología de los lectores*. México: Ariel, Fundación Telefónica, Universidad Autónoma Metropolitana. [https://docreader.readspeaker.com/docreader/?jsmode=1&cid=bvqgq&lang=%27es\\_es&url=https%3A%2F%2Fpubliadmin.fundaciontelefonica.com%2Fmedia%2Fpublicaciones%2F469%2FHaciaunaantropologia.pdf&referer=https%3A%2F%2Fwww.fundaciontelefonica.com%2Farte\\_cultura%2Fpublicaciones-listado%2Fpagina-item-publicaciones%2Fitempubli%2F469%2F&v=Apple%20Computer,%20Inc.](https://docreader.readspeaker.com/docreader/?jsmode=1&cid=bvqgq&lang=%27es_es&url=https%3A%2F%2Fpubliadmin.fundaciontelefonica.com%2Fmedia%2Fpublicaciones%2F469%2FHaciaunaantropologia.pdf&referer=https%3A%2F%2Fwww.fundaciontelefonica.com%2Farte_cultura%2Fpublicaciones-listado%2Fpagina-item-publicaciones%2Fitempubli%2F469%2F&v=Apple%20Computer,%20Inc.) (acceso 10 de noviembre de 2019)

LAGNEAUX, M. 2017. "La escritura literaria en las redes sociales", *Letras*, n.6, 2017; 153-156. URL: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61389/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61389/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1) (acceso 10 de noviembre de 2019).

LONA, A. V. 2013. Los escritores y lectores en las redes sociales. *Magna Revista*, 14/03/2013. <http://revistamagna.com.ar/nota/los-escriitores-y-lectores-en-las-redes-sociales> (acceso 10 de noviembre de 2019).

LOTMAN, I. 1996. *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.

LUCIFORA, M. C. 2019. *Máscaras autorales: análisis de las autopoéticas ensayísticas*. Mar del Plata: EUDEM (en prensa).

MAC LUHAN, M. y Fiore Q. 2015. *El medio es el masaje*. Bs As: La Marca.

MENDOZA, J. J. 2011. *El canon digital: la escuela y los libros en la cibercultura*. Buenos Aires: Crujía.

------. 2017. *Internet, el último continente. Mapas, e-Topías, cuerpos*. Bs As: Crujía.

MORA, V. L. 2012. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.

MORA, Vicente Luis. *Diario de Lecturas* [blog]: <http://vicenteluismora.blogspot.com/>(acceso 10 de noviembre de 2019).

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Visto y no visto* [página web]: <http://xn--antoniomuozmolina-nxb.es/>(acceso 10 de noviembre de 2019).

PINTO, L. 2016. Escritores en las redes: un espacio más allá de la literatura. *Diario La Nación*, edición digital, 15/02/2016. <https://www.lanacion.com.ar/1871079-escritores-en-las-redes-un-espacio-que-va-mas-alla-de-la-literatura>(acceso 10 de noviembre de 2019).

*Revista DeSignis. Corpus digitalis. Semióticas del mundo digital*, n. 5, 2004. <http://www.designisfels.net/revista/corpus-digitalis-semioticas-del-mundo-digital>(acceso 10 de noviembre de 2019).(acceso 10 de noviembre de 2019).

SCOLARI, C. 2015. Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces. *Palabra Clave*, 18(3), 1025-1056. <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/5419/html>(acceso 10 de noviembre de 2019).

------. 2016. *Narrativa Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

------. 2018. *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.

SCOLARI, Carlos y RAPA, Fernando. 2019. *Media Evolution. Sobre el origen de las especies mediáticas*. Buenos Aires: La Marca editora.

VAN DIJCK, Jose. 2016. *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.





# Who is the dreamer? Textual and methodological semiotic trajectories in *Twin Peaks: The Return*

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-007

*Giacomo Festi*

Politecnico of Milan, Italy; NABA (MI), Italy  
giacomo.festi@gmail.com

## Abstract

*Twin Peaks: The Return* is the third season of the cult tv series, aired in 2017. The interpretative challenge of this cultural object is faced through three different meanings of trajectory. In the first, the figurative rendering of the movement in images is considered, discussing the experimental solutions proposed by Lynch. In the second case, trajectory is more directly inserted in a paradigm of figural movements related to the narrative identity of the characters. Finally, the methodological semiotic path is paralleled by an interpretative trajectory that reconstitute an overall frame for understanding the tv series, answering to the question of who the dreamer in the series is.

## Table of content

1. Approaching *Twin Peaks: The Return*.
2. Trajectory and the figuration of movement
3. Trajectory and narrative identities
4. A trajectory towards the end of the dream

### 1. Approaching *Twin Peaks: The Return*

The concept of trajectory has a rhetorical or figural potential<sup>1</sup>, working as a diagram of relationships and as interpretant of configurations on different levels of the semiotic observation. Three modes of taking profit and give a meaning to it are explored in this research, grounded on an initial and still partial analysis of the third and last season of the tv series *Twin Peaks*, aired in 2017 and called

---

<sup>1</sup> For the theory of the *figural* reading in semiotics, see Basso Fossali (2009, Ch. 3).

*Twin Peaks: The Return* (*TPR* from now on). The basic knowledge of the series is taken for granted for the purposes of this contribution. The main aim is to formulate an overall frame of interpretation for the third season. Indeed, *TPR* has been chosen for its specific resistance to a classic textual analysis. The recalcitrance can be resumed through 5 points, summarizing all the difficulties in approaching the long season, composed by 18 episodes, each one of them lasting around one hour.

i) Contrary to *Twin Peaks 1* and *2* (from now on, *TP1* and *TP2*), where a clear detection was present, establishing a narrative challenge, *i.e.* a cognitive quest (“who killed Laura Palmer?”), *TPR* makes problematic the interpretation of the main narrative frame itself, which becomes part of the understanding challenge, epitomized by the double finale in the last two parts of the season. Is it about finding Judi, eliminating the bad Cooper or recovering Laura Palmer from another dimension?

ii) The 18 parts unfold a wider richness in term of places, characters and temporalities, than *TP1* and *TP2*, with a kind of dispersion effect, of heterogeneity, and a lot of apparent marginal narrative streams whose contribution to the overall story is far from being evident.

iii) Like in the case of *TP1* and *TP2*, alternative rationalities are present. To better express this point, fictional entities refer to different worlds of meanings, like the two lodges with strange “spirits” or entities inside. Even in this respect, *TPR* enlarges the frame, with other dimensions, places and entities, like the Fireman and his house, the purple building, the convenience store, etc. To briefly discuss this point, it seems that these other entities show an internal hierarchy (the Fireman as the ultimate creator, the lodge as ruled by the Fireman, etc.) that could be associated, via Descola (2006), to an analogist mode of identification. In the analogist regime, the diffusion of differences among entities makes possible the retracing of analogies in the appearances. Descola observed how possession is a typical institution of the analogist worlds, possession that is not alien to the *Twin Peaks* universe<sup>2</sup>. In the finale of *TPR*, moreover, it can be noted the arrival of two other logics – the time journey and the parallel dimensions - which furtherly complexifies the series.

iv) The series is part of a *Twin Peaks* mythology, with a galaxy of texts, including the Lynch movie prequel *Fire walks with me* (1994), the book *The Secret Diary of Laura Palmer*<sup>3</sup>, a couple of other books written by Mark Frost<sup>4</sup>, the co-author of the fiction. A big community of fans became part of this

---

<sup>2</sup> Think about Bob, “possessing” Leland before and Cooper after. The internal ontology of *TP* establish that the creatures of the convenience store come from “pure air”, in an “intercourse” between two worlds.

<sup>3</sup> Written by Lynch’s daughter Jennifer and published in 1990.

<sup>4</sup> *The Secret History of Twin Peaks* (2016) and *Twin Peaks – The final dossier* (2017).

mythology, waiting 25 years for the third season. That community is responsible of a massive number of secondary communicative productions about the series, like videos or websites, devoted to the interpretation of the last season, a kind of diffused spontaneous wild semiological activity<sup>5</sup>. This is also demonstrating how the series contains mysteries that many viewers experience as riddles to be solved.

v) If not enough, the series is the last big audiovisual work of Lynch, full of references to all his films. The intertextuality is not just a play with quotes but involves a sort of re-enactment of the previous experiences. The Lynch lover can perceive single segments as exactly imitating the mood, the ingredients or the narrative atmosphere of *Mulholland Dr.* (2001)<sup>6</sup> or *Inland Empire* (2006)<sup>7</sup>, to simply quote two main references. Many Lynchian actors are like obsessions that come back again and again in this personal mythology, Laura Dern above all, who was absent in the first two seasons. She finally appears playing the character of Diane, a role that Lynch kept invisible in season 1 and 2, the addressee of Cooper recordings, whose existence was always phantasmatic.

The list of elements that makes so hard the approach to *TPR*, can be related to the observations that did Lévi-Strauss facing the interpretation of myths. A chaotic or worst fragmented narrative surface, a diffusive noise, barely understandable, that can only be understood through the contribution of a semantic deeper analysis<sup>8</sup>.

## 2. Trajectory and the figuration of movement

Consider a first meaning of trajectory that comes from the very basic definition of it in classic mechanics, where it is the curve described by a moving material body, reduced to a point, in respect to a determined reference system. In this first meaning, the trajectory is part of a figurative phenomenology of movements or of paths of displacement of body-actants. More in particular, it is a form close to abstraction, touching a limit, since the body is reduced to a point, denying its own spatial extension or the shape of the envelope. Within the typology of movements of the body-actant elaborated by Fontanille (2004), the trajectory would be a limit case within the superordinate category of

---

<sup>5</sup> One of the most intriguing among them, for the vast array of integrated detailed observations and for the ability of offering an unprecedented global interpretation is proposed by an anonymous speaker, in a 4h. video titled "Twin Peaks ACTUALLY EXPLAINED (NO REALLY)": <https://www.youtube.com/watch?v=7AYnF5hOhuM&t=12430s>. (accessed on August, the 20<sup>th</sup>, 2019).

<sup>6</sup> The role of the dream in the whole season and the possibility of reinterpreting single scenes as dreamed by someone, like in *Mulholland Dr* (2001).

<sup>7</sup> The Laura Dern split appearance in the second finale is exactly recreating the same solution, with the same actress, previously explored in *Inland Empire* (2006).

<sup>8</sup> Quoted by Greimas (1984: 23-24) in the closure of his essays clarifying the distinction between figurative and plastic semiotics.

*displacement*, in general associated to the body-point. Audiovisual solutions are sometimes re-assuming that trajectory-form as such, showing a reduction of the body to a point. Remember *Raiders of the Lost Ark* (1981, by Steven Spielberg): the movement of the airplane flying toward Nepal is rendered displaying a line moving over a geographical map (Fig. 1).



Fig. 1. Scene from *Raiders of the Lost Ark*. Trajectory-movement

TPR is an experimental place also from the point of view of the movement figuration, as an attempt to destabilize a classic perception of a body movement. Out of a first inventory, 4 examples of this systematic exploration are discussed. They are part of a wider paradigm where tying together the forms of visualization of movement in an image, related to an observer, hence to the contribution of the enunciative layer, with a semantic component also given by narrative dimension. The crossing of these three traits, the figurative rendering, the narrative aspects and the point of view, determines the variant. As a consequence, trajectory becomes one possibility in a specific paradigm of movement figuration.

i. The first example is exactly that of a trajectory-form, in the part 8, during a specific cosmogonic moment, where the arrival of Bob on earth is shown, after the explosion of the nuclear bomb in the US testing. It is paralleled by the falling on the desert of New Mexico of a strange evil egg. In the sequence, a female naked creature vomits a stream of undetermined substance (Fig. 2), also containing eggs and Bob, with the background space treated as rather abstract. The initial point of view of the *focalizer* recreates a distance, a depth of field, becoming a shifted out observer (*spectatorial* point of view). The movement of the vomited materials is literally a trajectory from top to down, from far to close: it is a mythical moment, the *genesis-trajectory*, the falling down on earth of the evil entity, projected on earth after the human use of the nuclear bomb.

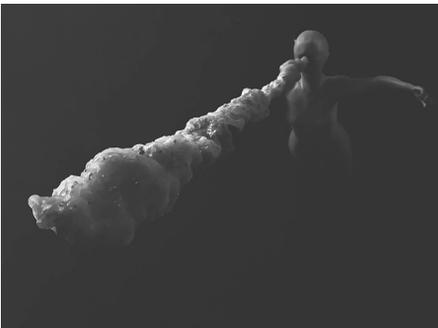


Fig. 2. The vomiting creature (part 8) and the genesis-trajectory.

ii. The second type of movement is no more shifted out in respect to the observer. It is about a displacement, on the content plane, connecting two distal spaces (for instance, the lodge with the purple house), but it is only the surface of the picture that is agitated, deformed, showing its own biplanar aspect, like a foil. It arrives at the end of the part 2, when Cooper is expelled from the lodge, falling we don't know where, in a "non-existent" place. Cooper is totally inexpressive during the movement, in a space that seems epicurean, a space composed by atom points. The movement is paradoxical and recalls a *surplace*<sup>9</sup> thanks to the paroxysmal treatment of the picture: the *surplace journey*.

iii. A third case is a movement primarily concerning the enunciation level, using intermittency to signify a space crossed by electrical charges. Electricity is an avatar of fire and it plays a mythical role in the series, connected to the cabled television. The presence of certain places, like the purple room or the convenience store, affects the continuity of movement, creating the effect of micro-repetitions, decomposing the movement into fragments.

iv. The last example is concerning the creature of the experiment, visible for the first time in part 1; it's a curious case because the figure itself seems barely determined, highly unstable, being able to cross the separation between different sub-spaces within the enoncee and also affecting the enunciation plane. The movement is like a translation of a fluctuant cloud, corresponding to its aggression to the couple having sex in the room prepared to catch, in a glass box, the creature itself. The attack is undermining other bodies, revealing the interior flesh and primarily destroying what is giving identity to people, the face, also "eating" the brain as the seat of ideation.

### 3. Trajectory and narrative identities

This first exploration of the figurative forms of movement is not really helping to enter the narrative world of *TPR*. For that purpose, a second meaning of trajectory has to be explored, considering its specific use in English. The Greimas narrative model is currently translated in English using *trajectory* to render the narrative path, exactly where French and Italian as well distinguish the meaning of trajectory from the more general concept of path. Greimas is using the French *trajectoire* only in his last book, in *Semiotics of passions* (Greimas, Fontanille 1991), discussing the tensive space. It is known that, in the classic model, an actor, combining a figurative and a thematic determination, becomes part of a narrative architecture, under the pressure of a syntax. Is it possible to imagine that the identity of an actor is also reflected (through a figural reading) in the way the character is related to single but recurrent scenarios, metaphorically crossing the situations? Then, specific figures of

---

<sup>9</sup> The French term has been proposed by Basso Fossali (2006) in the analysis of galactical displacements of the starships in *Dune*.

“space crossing” are narratively relevant, touching the topic of the identity and having trajectory as one possible solution.

Consider the character of Dougie Jones. In the transition from the purple room to the house of Dougie, Cooper loses his own identity and conscience, displaying a stupors condition, barely autistic. Dougie is living a pure present, without any perception of past or future, being entirely shaped by the situations that he is crossing. The favoring destiny is helping him, through different tricks, in order to overcome obstacles. The tone is often comical, even grotesque, especially when a whole series of attacks on him fail, like in a Clouseau movie. The positive outcome is necessary to cause the story to go on, even if unwillingly. In this sense, Dougie is a *trajectory-actor*, underlying the unpredictable movement of a trajectory in its second, narrative oriented meaning. What is known is the source force: his having been thrown on earth, nevertheless suspending any meaningful horizons of action controlled by the subject itself. He is literally a passive receptor, that often needs to be moved by the others.

On the other side, Mr. C, or the bad Cooper, his doppelganger, possessed by Bob, is the character of the strategic planning, oriented towards the future, having a power of control over the scenarios that cannot resist to him. He is acting in a monofocused way, oriented toward the achievement of his own objective: he is a *straight-line-actor*, attracted by a gravitational space of convergence, without any possible “out of program”. He is not only the negative double of Dougie, he is also the opposite in term of relationship with any given scenario.

Beside these two contrary poles, straight-line-actor vs. trajectory-actor, two other possibilities are recognizable. On one side, the *path-actors* that co-evolve with the sceneries that receive them, like the majority of *Twin Peaks* already known characters<sup>10</sup>. On the other side, the *loop-actors* that just repeat themselves with an embedding scenario that reinforces that behavior<sup>11</sup>. The circularity of the loop is a recurrent motif in *TPR*<sup>12</sup>. Finally, this second overall typology shows to which temporal and narrative perspective, thanks to a specific figure of path, the different characters let us access. It is also possible to represent the variants through a semiotic synthetic square, like in the following scheme (Fig. 3):

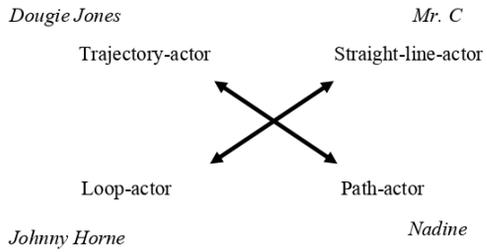
---

<sup>10</sup> Dr. Jacoby, Sheriff Truman, Norma, Ed, Nadine, etc.

<sup>11</sup> Among them: Johnny Horn, the weird deformed man in the *Twin Peaks* prison, the husband of Beverly Paige.

<sup>12</sup> For instance, the boxing match that is running on tv in Palmer’s house, is a loop.

Fig. 3. Type of characters mixing narrative identity and figure of space crossing.



#### 4. A trajectory towards the end of the dream

The term methodology, generally speaking, is strictly related to the control of operations set by the analyst of any given cultural object. It organizes paths, and thanks to a method any transition, any interpretative move can be managed, producing an accountable progression in the analytical work. Nevertheless, any path ruled by method, when is playing with wider hermeneutical frames, which hardly are controllable, is facing its own *doppelgänger*, the trajectory, a more undetermined event with a reading hypothesis that is the outcome of a largely personal experience. Like within the *Twin Peaks* universe, haunted by several double figures, the semiotic practice is confronting the analytical procedures with the unexpected but hoped event that can offer an anamorphic gaze, giving a global perspective to a sophisticated cultural object.

In order to introduce the interpretative trajectory, one of the most relevant isotopies of the series, the oneiric one, has to be considered. Briefly: several characters talk in *TPR* about dreams, attributing to them a valence of premonition (like in the case of one of the Mitchum brothers, saving the life of Dougie Jones) or of resurfacing of stored memories. It is the case of the mysterious dream by Gordon Cole, meeting Monica Bellucci who affirms we all are within a dream and the question would be “who is the dreamer?”. This is a provocative key of interpretation: the self-awareness of being part of someone else dream. Is the series the dream of someone? To answer, another short parenthesis is required to dive into the dreamy dimension in Lynch, a characterizing topic for the director. *Mulholland Dr.* (2001) is probably the movie where Lynch previously explored at its best the potentialities of an oneiric enunciation, recognizable by the figurative and narrative transfigurations. In that film, it was still possible to systematically compare two sequences, the internal reference level and the dream, even if in an inverted order, since the first three quarter of the film can be framed as the dream (or the dreams, following Basso Fossali [2006] reading). Diane Selwin hired a killer to murder her former lover, an actress in career in Hollywood. In the dream she can experience again a fresh love story thanks to an oneiric trick: her lover is amnesic, after an accident, while she is an actress just starting her career in Hollywood, that magically opens its door – like in

a dream, it is the case to say. Still, Lynch is remembering us that even inside the escaping dream, what is removed is exercising a pressure in order to be manifested. The guiltiness is reaffirmed, fully emerges and breaks down the fragile envelope of the dream, causing the awakening of the protagonist. The interest of that movie is also in the specific syntax of the sequences that mimics an oneiric path, with an initial dispersed arrangement of themes that is finally transformed into a unique narrative backbone before the awakening.

If *TPR* would be a dream, an internal reference sequence that works as a comparative element for successive deformations is apparently missing, even if a couple of awakenings are depicted, especially the one by Cooper in the second finale, that are questioning the audience, since he awakes as Richard. That said, compelling traces are supporting the hypothesis of the overall series as a dream. To quote the paramount one: think about the whole story of Dougie Jones, the fact that he is able to escape several attacks in unpredictable and rather unlikely ways, he is facing mafia brothers that are finally revealed as gentle, sensitive people and in its itinerary, he also resolves the marriage problems with his wife, inherited by the other Dougie, reconstituting a proactive relationship with his son. Everything seems to happen as guided by a content to achieve, the family happiness, with the nucleus composed by the mother (played by Naomi Watts), being the sister of Diane, and a kid, Sonny Jim. A big hug among the three members is sanctioning in the finale the achievement of the happy condition and the reconstitution of the perfect family. That said, who is dreaming the Dougie vagaries remains an open question.

The other big narrative arch of the series, concerning the bad Cooper, is introducing the search for a mysterious Judi, another supernatural entity that seems to be hierarchically more powerful than the others. That part is showing Mr. C strategically avoiding the call back from the lodge, thanks to the “manufacturing” of Dougie Jones – it’s an identity swapping –, and then looking for coordinates where to access other secret places and meeting the phantasmatic Judi. The creature has been once evoked by Philips Jeffries, alias David Bowie, in *Fire walks with me*, being absent in *TP1* and *2*, and it progressively becomes the gravitational center of the last season.

The fiction invites to assimilate Judi, beside the mythical references explicitly told by Gordon Cole, with the violent female creature of the experiment, with the entity that vomited Bob, and with the alien presence inside Sarah Palmer, hidden behind a mask-face, made visible when she is aggressing a truck driver in a pub in Twin Peaks. Furthermore, when Mr. C reaches the final coordinates in the wood around the city and is captured by the Fireman, what is shown in the house of the Fireman is the place of final destination for the Mr. C’s journey, being Palmer’s house, at this point the refugee of Judi/Sarah. Not surprisingly, many viewers were induced to think that Sarah is possessed by Judi. On the

contrary, an inverted hypothesis is explored here. What if were Sarah Palmer the hidden dreamer? The series is hybridizing its own enunciation as a series, having its format requirements, with the subjective imaginative oneiric activity of Sarah Palmer. That idea remains a germ until it is tested within the text, taking into account several consequences. First, why Sarah Palmer? Sarah survived the tragic failure of her family experience, with the violent murder of her daughter and the suicide of the husband incestuous killer. In that form of surviving, Sarah is torn between the ever-green memory of Laura, in the frame of a maternal love, and the dark side, nearly an accomplice of the assassination, the part that didn't recognize, or wouldn't admit, the affair between his husband and her daughter. That second side is full of aggressivity toward Laura, a sort of Medea role. That damned side, kind of primary evil, is finding a precise reference in the sequence (part 8) when a young girl in 1956, compatible with the young Sarah, is shown, giving her first kiss to a boy, following the gentle request of him. The adolescent is exposed to the discovery of sexuality and that moment is followed, in the dream, by the introjection of the hybrid being, a flying frog, combining the water part, the terrestrial one, and the celestial. A scandalous being, an evil figure that is blurring the natural genres and distinctions. The sequence of the kiss is then re-presented, transfigured, along one episode (part 9): Sarah refuses the advances of a truck driver in a local pub and transforms the kiss in a fatal and deadly bite on the neck.

Who is Judi, in the world of Sarah? At this point, can Judi be interpreted as a projection of the uncompromised evil that inhabits Sarah? The series would be coherent with the Lévi-Strauss (1949) ideas about *symbolic effectiveness*: the inner tensions that shapes a tormented conscience become mythological beings whose transformations can be followed. The Experiment in the first part is exactly build on a sex trap, if read in this key. When the casual couple starts to have sex, Judi appears and kills them. The building is the only one in New York nonreflecting but absorbing light, a kind of black hole in the city, overexposed internally. The theater to see is not within the box, but the one on the couch. The witness that had just to watch the box ends to be a sacrificial victim for the Creature.

In the oneiric escaping from its unbearable life, Sarah needs to split Cooper. The good Cooper is entirely emptied of his memories, it is a character of the neutral, who can be molded by the situations he crosses, pushing towards a reconciliation in the family. The bad Cooper is with Bob, that means with the memory of Leland, or with the memory of the violent death of Laura. How can that evil creature, Bob, having already realized the tragic action, be managed in the dream? He is definitely focused on discovering that other evil, Sarah herself, what "cannot be said aloud", like the Fireman says, because "it is in the house now" (part 1).

Sarah received the news of the death of Laura through a call, with the telephone. That object becomes a recurrent bivalent element in the series. It is totally controlled, magically managed by Mr. C, and it is not understood by Lucy, who is the female figure, kind of Sarah avatar, who is passively suffering that object. For example, she screams and falls down from the chair when the sheriff is appearing in the office with his mobile while they were speaking on the phone. Lucy is not able to grasp the technological mediation, while Sarah received the traumatic news by telephone.

Again: the series disperses several traumas involving kids that are sons of someone. They are prematurely exposed to death, their own death or of others. The son killed by Richard under the eyes of the mother (part 6); the son of the young addicted girl in the Rancho Rosa; the son of Murphy Dwight, witnessing the murder of the father (part 12). Other isotopies could be explored in the same way (the drugs, the family, often involving deformation and loop), using Sarah universe as an interpretative space.

In the light of this oneiric reading, it is possible now to elaborate an interpretation of the double finale. The first ending, concerning the entire part 17, is under a reconciliation frame. Ed and Norma finally can marry each other, Nadine, another Sarah's avatar, was able to resolve alone her own problems, "shoveling her way out of the shit!". Mr. C is finally eliminated by the good Cooper, back to himself after an electroshock. Nevertheless, the destruction of Mr. C means that the evil part of Sarah is still there and hidden. The series, at that moment, converges in the sheriff department of Twin Peaks where several resolutions happen (for instance, the revelation of Diane as trapped in the body of Naido). Surprisingly, the good Cooper, with no further explanation, is recovering the project of discovering Judi, the same plan Mr. C had. From the oneiric perspective, the good part of Sarah still wants to face or to recognize the dark side, this time using Laura as her oneiric instrument. In a first moment, through a time journey, Laura is saved in the past by Cooper, but immediately she is literally aspired from an invisible force (Judi again?) and disappears from the scene and from Cooper, screaming, in this Ade scene that recalls Orpheus and Euridice.

The final episode shows a parallel world, the perfect oneiric condition to imagine a Laura still alive somewhere, in Odessa, with another identity, namely Carrie Page, and under the control of Judi, with a life of suffering, marginality, drugs and death. The audience discovers a dead body in her house as if it were a normal situation. In that parallel dimension, she was able to kill the man, unlike what really happened. Cooper/Richard is a character now totally absorbed by the task to bring back Laura to Palmer's home, even if that house is no more lived by the Palmers. The final sequence is hence disturbing because it is not clear what Cooper became (a sort of blend between the good and the

evil Cooper) and he seems as lost as the audience and as Carrie, not knowing any more in which temporal window they jumped. Laura/Carrie Page finally screams, repeating again the same scream the viewer heard three other times during the series, in part 2, 15 and part 17. In the other occasions, in the lodge or in the wood, the scream dissociates the same sound from the main screaming figure: Laura disappearing in the wood (part 17), the image of Laura projected on the curtain (part 2) or even one of the girls of the Roadhouse, screaming in the same way (part 15). It is only in the last sequence that the scream reconstitutes the coincidence between the sound and the body of Laura. The scream is re-embodied, fully enacted. She screams after hearing a voice calling her, Sarah from the house. It seems a scream connected to the sudden resurfacing of the memories: the personal violence, the tragic death, the dark side of the mother. The meeting between Laura and Judi is the encounter between two opposed intensities. The effect is a short-circuit, with the image that displays a blackout. That is the end: an awakening. The viewer already saw the good Cooper awakening with exactly the same presentation after the electric shock. It is now Sarah awakening, in a way that makes us imagine she was able to face her damned part and hopefully overcome it, elaborating the mourning and making possible to go on living, "digging herself out of the mud". The inland empire of Sarah Palmer made finally possible a sad or dramatic reconciliation with herself: Laura won't come back, but life will go on, outside that indefinite escaping imaginative production.

## References

---

BASSO FOSSALI, Pierluigi, 2006. *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*. Pisa: ETS.

BASSO FOSSALI, Pierluigi. 2009. *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*. Milano: Angeli.

DESCOLA, Philippe. 2006. *Par de-là nature et culture*. Paris: Gallimard.

FONTANILLE, Jacques. 2004. *Figure del corpo*. Roma: Meltemi.

GREIMAS, Algirdas J. 1984. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actés Sémiotiques – Documents*, VI, 60, 5-24.

GREIMAS, Algirdas J. & Jacques FONTANILLE. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: PUF.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1949. L'efficacité symbolique. *Revue de l'histoire des religions*, 135(1), 5-27.



## **CRUCES Y FRONTERAS**





## ***Elena sabe: la exhibición de una sociedad en crisis***

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-008

*Mgter. Karina B. Lemes*  
*Universidad Nacional de Misiones*  
Argentina  
karinalemes@yahoo.com.ar

Claudia Piñeiro se ha convertido en una escritora de gran visibilidad cultural; nos interesa partir del elocuente discurso emitido en el 44° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en el 2018 en donde planteaba el concepto de disidencia como estado de alerta. En dicho evento reflexiona en torno a lo que se espera de parte de un escritor y termina recordando las palabras elegidas por Griselda Gambaro en la inauguración de la Feria de Frankfurt; en dicha ocasión Gambaro elige una cita de Graham Greene quien sostiene: “Debemos admitir que la verdad del escritor y la deslealtad son términos sinónimos (...) El escritor estará siempre, en un momento o en otro, en conflicto con la autoridad” (2018). Piñeiro revela un encantamiento por el lugar del conflicto con la autoridad, y esto se puede observar en el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, en donde claramente sugiere que este encuentro debería denominarse Congreso de la Lengua Hispanoamericana y con este posicionamiento deja en claro la supremacía de la lengua española por sobre las numerosas lenguas originarias. Recordemos que la polémica trascendió las propias palabras de Piñeiro cuando el Colegio de Graduados en Antropología salió al cruce de las, poco apropiadas, palabras del presidente argentino al sostener una alarmante homogeneización de la lengua, al contrario lejos estamos de hablar “un mismo idioma” en Latinoamérica pues somos plurilingüistas y pluriculturales.

Su posición, cada vez más comprometida, se aprecia toda vez que reconoce que el escritor pretende dotar de palabras a los silencios, y en este sentido, para la autora la crítica ha mutado como lo ha hecho la literatura y el arte impulsados por los movimientos de vanguardia en las primeras décadas del siglo XX. Se aprecia un quiebre con la mimesis, con los valores y supuestos del realismo que agitaron las artes modernas cuyas principales consecuencias

fueron un cambio en la vinculación del texto crítico con su objeto, la literatura.

Los discursos que ahora imperan están caracterizados por la “fragmentación”, la “deconstrucción”, la “intertextualidad”, la “interculturalidad”, el “collage”, la “heterogeneidad” y el “pluralismo”. A estas tendencias subversivas se les suman la parodia, la autorreflexividad, la metaficción, que se difuminan en las novelas convirtiéndolas en híbridas, ambiguas y palimpsésticas.

La transgresión genérica indica que los géneros se potencian, experimentan cambios, y en algunas situaciones pueden estallar. Cada uno de aquéllos está fundado por un grupo singular de pautas implícitas, que pueden compartirse con otros formatos. Estas características permiten ampliar, restringir y combinar normas que cuando alcanzan el límite generan un nuevo paradigma. Todo género emerge de la superación del borde de otro anterior.

Es así que la poscrítica ejecuta instrumentos del arte modernista para la representación crítica, y su dispositivo principal es el collage/ montaje.

Para este trabajo nos enfocaremos en *Elena sabe*, una obra en donde se conjugan varias aristas que constituyen una semiosis del simulacro que revela una sociedad en crisis; en esta trama se exhiben planos escamoteados del autoritarismo y la hipocresía en todos los estamentos: judicial, político, médico, entre otros que aparecen en la obra. La misma parece ubicarse en el género policial, sin embargo de lo que menos se ocupa el relato es de desentrañar el “supuesto crimen”, éste es un mero recurso para abordar una representación simulada de una sociedad que aparenta funcionar pero que tiene grietas por todos lados, son esas mismas grietas las que toman protagonismo al fin y al cabo.

Como es sabido el género policial remonta su existencia a principios del siglo XIX, y ha sabido actualizarse a la nueva realidad y mentalidad del mundo contemporáneo –caracterizado por la incertidumbre, la fragmentación, la fluidez y la ausencia de conceptos universales. De esta manera, pueden hallarse en el contexto de la literatura policial actual diferentes categorías como la novela clásica o de enigma, la novela negra o hard-boiled, la novela policial socialista, el neopolicial, la novela policial homosexual (gay y lesbiana), la novela policial étnica, entre otras. En este diverso espectro, aparece también el tipo de novelística designada en este estudio como novela policiaca posmoderna como designa Elsa Calabrese policial en fuga. Alude precisamente, a un sesgo de desplazamiento genérico, en fuga hacia otros territorios de sentido, lo que constituye una línea perdurable en nuestra literatura, ya que con frecuencia el policial toma matices diferentes; alcanza con citar títulos cuya fecha de publicación indica un contexto de producción preciso, correspondiente a la última y más feroz dictadura militar, donde la narración categoriza situaciones de paranoia, persecución y peligro inminente. Como ejemplares se puede recordar *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia o dos novelas de José

Pablo Feinman: *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), para nombrar sólo algunas muy conocidas.

Según lo expuesto consideramos la obra analizada, *Elena Sabe*, una novelapolicial que se aparta de los parámetros tradicionales del género y, en particular, por cumplir los rasgos estilísticos y narrativos que han sido denominados como novela antidetektivesca o metafísica por teóricos como Stefano Tani, Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney.

En este sentido, dice Stefano Tani que la característica distintiva de este tipo de novela policial, que él llama anti-detectivesca, tiene que ver directamente con la mentalidad posmodernista porque: El detective de esta novela, se convierte en el medio ideal del posmodernismo en su forma invertida, la novela anti-detectivesca. Así se frustran las expectativas del lector. Los medios de comunicación se convierten en su género de expresión sofisticado, de sensibilidad vanguardista para el detective, los mismos potencian el caos, el misterio y obstruyen la solución del crimen. (Cf. Tani, 1984: 40). Muchos aspectos que menciona Tani son retomados por Merivale y Sweeney; estos autores denominan novela metafísica, a la cual definen como un texto que parodia o subvierte las convenciones de las historias de detectives tradicionales -tales como la solución o cierre de la trama y el papel del detective como sustituto del lector- con el propósito de hacer preguntas que trascienden los simples enigmas del relato de misterio y se preocupan por incógnitas pertinentes al ser y al saber (Cf. Merivale y Sweeney, 1999:2).

En esta obra Piñero exhibe una serie de problemáticas que no necesariamente están vinculados con el crimen, algunos de estos aspectos son: la falta de un final que provea las respuestas y la justicia que identifican a las obras tradicionales del género, un protagonista que se aleja completamente de la figura del detective como investigador profesional -ya sea público o privado-, preocupaciones que van más allá de las respuestas a las típicas preguntas en torno a la resolución del enigma y la corroboración de la permanente incertidumbre en que se debate el sujeto contemporáneo.

Se simula la investigación de crimen pero el fondo de la cuestión pasa por exhibir el complejo entramado en que muchas veces se convierten los juicios en las causas del crimen en cuestión. Aparecen también nuevas preocupaciones tanto temáticas como estilísticas, filosóficas y discursivas. Aunque la trama aparenta centrarse en resolver el crimen, la atención de ninguna manera constituye dilucidar el enigma, ya sea mediante el estilo narrativo, de la elección de los múltiples subtemas o de la introducción de diversos mecanismos literarios esta novelística cuestiona asuntos que trascienden la intriga policiaca: las problemáticas relacionadas con el concepto de identidad, la imposibilidad de proveer finales o soluciones definitivas, la inestabilidad de los referentes extra literarios, entre otros.

En *Elena Sabe* se construye un halo de extrañeza, lo que provoca una perturbación que deviene en una especie de ataque y profundo dramatismo del vacío. Piñeiro utiliza la estructura de la novela pues le sirve para explorar temas que se orientan más hacia el mundo interior que al exterior, para ello pergeña una protagonista que no tiene más remedio que ser la que inicie una búsqueda de respuestas a preguntas aparentemente lógicas: ¿Quién mató a su hija? ¿Por qué motivo?; en realidad estas cuestiones poseen un carácter ontológico: ¿Qué sabe Elena? ¿Qué no sabe? ¿Cuál es la realidad de lo que cree saber? ¿Por qué se niega a saber lo que otros saben? ¿Cuál es su verdadero papel en los eventos ocurridos?

Así *Elena Sabe* se constituye en una historia que narra las peripecias de una madre enferma que ha perdido a su hija en una situación, que la policía identifica como un suicidio. Para Elena este veredicto es falaz, y por esa razón y a pesar de su enfermedad decide ser ella la que intente resolver este enigma y comprobar que su hija en realidad ha sido asesinada. Elena considera que razón suficiente para desterrar el presunto suicidio de Rita es la fobia que tenía por los truenos, sin embargo nada consigue con ese argumento endeble y decide emprender la investigación, una tarea que toma dimensiones extremas a causa de los estragos que la enfermedad de Parkinson ocasionó en su mente y en su cuerpo. Las dosis, que puntualmente, debe administrarse de Levodopa le permiten a Elena emprender un viaje por Buenos Aires, en el que espera resolver sus interrogantes; sin embargo el final no es lo que esperaba ya que ese deseo de saber la conduce a una verdad que contribuye a acrecentar la amargura de haber perdido a su hija: termina corroborando que no ha sido un asesinato, sino la consecuencia de su propia voluntad.

Para llegar a esta instancia Elena realiza un sinfín de especulaciones, que por momentos se entrelazan con sus propias cavilaciones con respecto a su enfermedad y qué sucedería si no la padeciera, y cómo fue antes de diagnosticársela. La protagonista busca intensamente saber, no solamente si su hija se ha suicidado o no, ese es el puntapié inicial, luego van surgiendo otros interrogantes que se superponen en su búsqueda.

Ya desde el título *Elena Sabe* obliga y condiciona a los lectores a preguntarse qué sabe Elena y este se convierte en el hilo conductor de la novela. Desde el título el lector puede advertir que no va leer una novela policial y en realidad tampoco va a descubrir lo que *Elena Sabe* sino más bien lo que ella misma ignora; constituye una verdad que muy posiblemente ella no desea descubrir, pero que es evidente para los demás personajes de la historia, no es en realidad acerca del asesinato o suicidio de su hija, como ella se empeña en creer, sino la de su incumbencia en el suceso.

Así, la investigación de Elena se convierte en un penoso sendero hacia el descubrimiento de su propia responsabilidad en las acciones de Rita, esto es lo

que va revelando a medida que avanza con sus averiguaciones y lo que al final le permite aceptar el hecho de que su hija se haya quitado la vida. Su incapacidad por reconocer este aberrante hecho –así lo considera Elena- tiene su raíz en que esta posibilidad la señalaría como el único móvil posible del crimen.

En este personaje confluye la incapacidad del detective –Elena- de distinguir entre lo que sabe y lo que supone. Elena asienta todo su fundamento en una mera suposición y duda de la verdad más irrefutable que le compete. Al final a ella no le queda más que admitir su equivocación, llega a la conclusión de que en ella se superponen el papel de víctima y de criminal. Elena es, en apariencia, ese ser incapaz de desplegar las facultades de raciocinio de un detective policiaco típico, pero a la que la fuerza de los acontecimientos dota de capacidad para llevar adelante esta investigación. La incapacidad de Elena para realizar una serie de operaciones mentales –una mente afectada por la enfermedad- se expone durante la mayor parte de la trama ya que el lector puede ver cómo sus racionamientos y conclusiones van casi siempre en dirección contraria al incidente que se ha planteado en la historia. Una muestra se visualiza cuando la protagonista compara a su hija con su enfermedad –a quién se refiere como: Ella- y concluye erradamente que: “no le gusta deberle favores a Ella. Ni deudas ni favores. Ella se lo haría sentir, Elena sabe, porque la conoce tanto como conocía a su hija” (Piñeiro, 2007: 32).

Esta afirmación se torna una ironía porque a estas alturas el lector sabe que una de las cosas que Elena desconoce cómo pensaba su hija, las tribulaciones de las cosas que ésta pensaba, sentía o vivía. Su desconocimiento conlleva un crecimiento interior que la conduce a descubrir, de algún modo, la propia identidad.

Este despertar de la verdad permite a Elena, por un lado, soltar todo aquello que consideraba certezas, las que le servían de refugio. Cuando Isabel le pregunta qué hará ahora que sabe la verdad la voz narradora informa al lector:

“Elena quisiera responderle, quisiera decir, voy a esperar para después ponerme a andar, pero son tantas las palabras que llegan a su cabeza al mismo tiempo, que se enredan, se mezclan, se estrellan una contra otra, y terminan perdidas o muertas antes de que Elena pueda pronunciarlas, entonces no dice, no responde, no sabe, porque ahora sí sabe, no dice, no responde, sólo acaricia ese gato” (Piñeiro, 2007:173).

Por otro lado, llega a la atribulada conclusión de que: “Yo sí quiero vivir, ¿sabe?, a pesar de este cuerpo, a pesar de mi hija muerta, dice y llora, sigo eligiendo vivir, ¿será soberbia?, hace un tiempo me dijeron que yo era soberbia” (Piñeiro, 2007: 173). Reconoce sus ansias por vivir a pesar de que su hija se haya suicidado por lo que representaba la enfermedad de su madre. Lo que devela Elena es que su sentido de supervivencia aún está activo y ella lo siente

por primera vez en mucho tiempo a pesar de que su cuerpo se consume por el Parkinson.

En conclusión, la novela de Piñeiro más que resolver un crimen, termina explorando las adyacencias del mismo, los condicionantes; se descubren los profundos misterios de la vida, de la identidad de Elena y de Rita. A pesar de que esta revelación es dolorosa para Elena, también es liberadora pues acaba con la incertidumbre con la que inicia la novela. Y si bien Elena no sabe lo que le depara el futuro tiene otra certeza que la impulsa hacia lo desconocido, madre e hija se han querido a su modo.

Piñeiro ha sabido pergeñar una obra en la que aparecen los ingredientes policiales como motivadores. Elena, al hallar la verdad sobre la muerte de su hija y las razones que la llevaron a suicidarse un día de lluvia, termina descubriéndose a sí misma -en su lento reconocimiento de la difícil relación entre ella y Rita, la aceptación resignada de su responsabilidad en la decisión de ésta de suicidarse y la reafirmación de su propio deseo de seguir viviendo-. Por estas razones, en *Elena Sabe* se potencia la condición posmoderna, en donde se pretende exponer la problemática de este sujeto fragmentado, heterogéneo, que muchas veces desconoce su identidad y está agobiado por la ansiedad que produce esta situación: el tema del ser y el lugar de pertenencia en el mundo. El viaje de autodescubrimiento de Elena, y de la penosa realidad del refugio de Rita en el suicidio, es entonces la aparente conclusión a la que llega esta mujer en la búsqueda de sí misma y de sus propias verdades.

## Bibliografía

---

BRAUDILLARD, Jean. 1978. *Cultura y Simulacro*. Barcelona. Editorial Kairós.

CALABRESE, Elisa. 2007. Casos Policiales. Una genealogía del enigma en la Argentina. CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) *Revista UCM*, Vol 36. UNMDP. Consultado 15/02/2019 <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110037A>

DERRIDA, Jaques. 1982. *La ley del género*. ("La loi du genre", en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press. Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de teoría y Análisis Literario C, UBA.

FLÓREZ, Mónica. 2010. Elena Sabe Y Los Enigmas De La Novela Policiaca Antidetectivesca/Metafísica. En *Revista Lingüística y Literatura*. N° 58. URL <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/8374/9144>

GIARDINELLI, Mempo. 2013. *El género negro*. Bs As. Capital Intelectual.

GOFFMAN, Erving. 2006. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

PIÑEIRO, Claudia. 2007. *Elena sabe*. Buenos Aires: Arte gráfico argentino.

SWEENEY, Susan Elizabeth. 1999. "'Subject-Cases' and 'Book-Cases': Impostures and Forgeries from Poe to Auster." En: Merivale, Patricia y Susan Elizabeth Sweeney (eds.). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poeto Postmodernism*. Pennsylvania UP, pp. 247-269.

TANI, Stefano. 1984. *The Doomed Detective: Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP.





# Prosa mestiza. Configuraciones de la frontera en tres novelas argentinas contemporáneas

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-009

*Froilán Fernández*

Universidad Nacional de Misiones, Programa de Semiótica  
difusus@gmail.com

## 1. Incipit: consideraciones preliminares

La literatura implica el vaciado, más que la afirmación, de las teorías estéticas.

PAUL DE MAN: *La ideología estética*

Luego de la crisis política, económica y social que eclosionó en los años 2001 y 2002 en la Argentina, las rearticulaciones críticas de la hegemonía política implicaron nuevas dinámicas culturales que despliegan un conjunto heterogéneo de resignificaciones del pasado reciente —en un espectro que va desde la década del setenta hasta la primacía del neoliberalismo de la década del noventa— marcado por tensiones en el campo político y social, los cuales incumben a la heteróclita producción literaria argentina del incipiente siglo XXI. En este sentido, parte de la narrativa contemporánea plantea refiguraciones y configuraciones de las fronteras semióticas —culturales, geográficas, sociales, económicas, genéricas, políticas, generacionales, entre otras— que marcaron determinaciones durante gran parte del siglo pasado. Si la frontera es un espacio liminar de contacto y traducción permanente, un intersticial territorio de contrabando y mestizaje semiótico que cuestiona las identidades predefinidas, exhibiendo su condición artificial e histórica, los emplazamientos ficcionales que propone la literatura del presente se despliegan a partir de un corrimiento de las fronteras entre géneros discursivos, órdenes políticos, dispositivos de género, tradiciones estéticas antagónicas —vg. fantástico-realismo— y espacios representativamente emblemáticos del imaginario nacional —como el campo y la ciudad, la civilización y la barbarie. El concepto semiótico de frontera funciona entonces como un interpretante de las propuestas narrativas del presente, caracterizadas por un sutil cuestionamiento de las dicotomías fundacionales del proyecto moderno y de la narrativa que sustentó la consolidación de la

nación (Bhabha 2010), como también de los discursos sociales hegemónicos del pasado reciente y las tradiciones literarias nacionales.

Las escrituras del presente se caracterizan, siguiendo una afirmación de Josefina Ludmer, por borrar fronteras, divisiones “entre géneros literarios, entre literatura urbana y rural, nacional y cosmopolita, “literatura pura” y literatura social, y hasta la separación entre realidad y ficción” (2006: 29). Si bien un rasgo de excentricidad genérica y una política del desvío con respecto al canon occidental caracteriza el devenir de la literatura argentina durante el siglo XX – cuyo programático anuncio puede leerse en el célebre ensayo de Borges *El escritor argentino y la tradición*, y antes en las excéntricas configuraciones mestizas de la estética de Macedonio Fernández–, las literaturas contemporáneas, inscriptas en el heterogéneo campo de la imaginación pública, exacerbaban estas características estableciendo articulaciones múltiples con otras discursividades sociales para producir efectos de sentido que significan el presente a partir de reapropiaciones y desplazamientos de los límites determinados por el principio de autonomía que la modernidad le atribuyó al espacio literario.

De este modo, las narrativas de las primeras décadas del siglo XXI pueden leerse como un paisaje irregular, una semiosfera (Lotman 1996) altamente heterogénea donde conviven experiencias de escritura que imaginan desplazamientos en las fronteras de la cultura a partir de un principio de mestizaje constante con discursos que ejercitan la resistencia de principios de autonomía para el campo o sostienen una perspectiva imaginaria para emblemas constitutivos de la historia nacional. En esta tensión, las narrativas de literatura existen significando el murmullo de lo real (Hernaiz en Drucaroff, 2011), no a partir de un ejercicio representacional sino como una operación interpretativa que configura y se instala en el presente.

Los modos de articulación que la literatura contemporánea despliega en relación con la memoria cultural y los imaginarios sociales, implican una continua (re)configuración de las fronteras establecidas por el proyecto moderno y una relectura de las tradiciones literarias nacionales. En este sentido, la problemática de la fronteridad –social, cultural, política o genérica, entre otras– nos parece un punto de anclaje interpretativo pertinente para leer las configuraciones narrativas de la literatura argentina contemporánea.

Frente a la pregunta acerca de qué significa ser contemporáneo, Giorgio Agamben (2010) afirma que la contemporaneidad se define como una relación singular con el propio tiempo, consistente en adherir a este para, simultáneamente, siguiendo un principio de desfase y anacronismo, distanciarse de él. Ser contemporáneo de una época implica un desplazamiento de la mirada, la fijación sincrónica de un punto de vista que distingue matices particulares y percibe los claroscuros de un momento histórico singular. “Contemporáneo es aquel”, escribe el filósofo italiano, “que mantiene la mirada fija en su tiempo, para

percibir, no sus luces, sino su oscuridad”, aquel que ejerce una activa indagación de las ambivalencias y contradicciones de su época como algo que “le incumbe y no cesa de interpelarlo”. La contemporaneidad se define entonces como una rareza crítica marcada por un distanciamiento irónico que percibe en “lo más moderno y reciente los indicios y las firmas de lo arcaico”. Este gesto plagado de aporías y contradicciones abre la posibilidad de intervenir en el presente, transformándolo y estableciendo relaciones con otras temporalidades, para de este modo interpretar de manera inédita la historia, “según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio [el del contemporáneo] sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder”.

Interpelada por el presente, parte de la narrativa contemporánea —o al menos la que puede agruparse bajo este epíteto, siguiendo el razonamiento de Agamben—, despliega una mirada irónica y crítica que intenta exhibir las paradójicas y ambivalentes (Bhabha 2013) disposiciones constitutivas de un imaginario que atravesó el siglo XX, pero también de los relatos hegemónicos del presente social, cultural y político. Para asumir esta posición y deslindar series narrativas que deconstruyen certezas y valores universales, esa literatura opera desde un espacio fronterizo, al cual, al mismo tiempo, redefine constantemente.

De este modo, parte de la narrativa contemporánea desarticula las dicotomías hegemónicas de la modernidad —entre géneros, órdenes políticos y sociales, etc.— planteando configuraciones narrativas que exploran la dinámica de espacios fronterizos del saber, la lengua, la política, la cultura y la memoria colectiva. El principio de autonomía que la modernidad estableció como un valor nodal para determinar las reglas de los campos del saber —y que la literatura moderna comenzó a horadar desde su propio planteamiento— se encuentra difuminado en una narrativa marcada por rasgos de mestizaje discursivo y genérico que no se plantean como síntesis cerrada, sino como un proceso abierto que “comprende, abarca e incluye operaciones de mixturas, ensambles, traducciones, trasmutaciones, montajes, encastres, articulaciones, hibridaciones y fusiones, inmersos en semiosis infinita” (Camblong 2012: 15). El pensamiento mestizo de la narrativa que nos interesa plantea, siguiendo la paradójica tradición macedoniana, una apertura de la “todo-posibilidad” como instancia inestable, lugar de lo indeterminado y campo de lúcido riesgo creativo (op. cit. 15-16).

En este sentido, la narrativa contemporánea constituye un intenso y heterogéneo laboratorio que enfatiza la condición polígota y bivocal que Bajtin (1989) le asignaba al género novelesco, pero que sin embargo puede extenderse a diversas materializaciones del discurso narrativo en el presente —desde la novela y el cuento hasta el blog y las redes sociales, la crónica, la dramaturgia, entre otros. Esta emergencia de lo nuevo, no como invención de algo absolutamente original sino como disposición que dialoga con las

tradiciones literarias nacionales para producir otras significaciones, resaltando así la relevancia hermenéutica de la narración como dispositivo que configura pertenencias culturales, despliega operaciones y procedimientos narrativos que implican configuraciones fronterizas en torno al realismo (Contreras 2006, 2013; Speranza 2001, 2005), proponiendo un giro que indaga, en clave de política de la literatura (Ranciere 2011), los modos de representación de territorios comunidades y cuerpos en el presente.

## 2. Textos mestizos –Operaciones fronterizas.

Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone...

DELEUZE-GUATTARI: Mil Mesetas.

En términos semióticos, la noción de frontera excede el marco espacial y geográfico, constituyendo un concepto operativo que describe-indaga prácticas culturales diversas. Para Iuri Lotman (1996), la frontera es un espacio liminar que designa un rasgo constitutivo de cualquier mundo semiótico y se define como espacio de traducciones e interpretaciones de textualidades extranjeras a los lenguajes de una semiosfera en particular. La relevancia de la frontera reside en su propia existencia, en tanto manifiesta que ningún espacio semiótico puede definirse por sí mismo, sino a partir de una relación diferencial –que no obstante se sustenta en el reconocimiento– con otro mundo semiótico. Por otra parte, la frontera se constituye como un campo de mayor dinamismo cultural, marcado por procesos de traducción que compelen flujos de cambios permanentes. La irregularidad del espacio fronterizo instala en la semiosfera un rasgo de pluralidad y heterogeneidad que resalta la abigarrada trama semiótica de las prácticas culturales.

La ductilidad teórica de la categoría de frontera y la presencia, en la cultura contemporánea, de reconfiguraciones de las fronteras establecidas por la Modernidad, nos permiten pensar el campo de la narrativa argentina contemporánea como un laborioso territorio de problematización y experimentación sobre la fronteridad, los límites y la marginalidad.

En este sentido, propongo un breve e inicial recorrido por tres textos mestizos que, anclados en los principios genéricos de la novela –dispositivo polifónico y plurilingüe por antonomasia, siguiendo a Bajtin-, tematizan y configuran territorios fronterizos enfatizando las condiciones de poliglotismo cultural (Lotman: 1996) y experiencias paradójicas (Camblong: 2014) que los definen: *Chamamé* (2007) de Leonardo Oyola, *Bien de frontera* (2015) de

Oliverio Coelho y *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli. El carácter mestizo de estas textualidades refiere a las reconfiguraciones que sus propuestas hacen en torno a los géneros, los lenguajes y los discursos que deslindan los mundos posibles de ficción. En este aspecto, nuestro anclaje teórico considera, en sintonía con la propuesta lotmaniana, la condición autónoma e intelectual de los textos de la cultura, dispositivos pensantes que articulan con la memoria cultural, diseminan la significación y generan nuevos sentidos, articulados con la excéntrica tradición de la memoria literaria-cultural argentina:

La literatura argentina tiene una historia de excentricidad. No hablo de extravagancia sino de constante desvío, una distancia perspicaz respecto del tronco occidental, las perspectivas genéricas y las formas de representación aristotélicas. En el inicio de la literatura argentina hay un relato alegórico, un poema narrativo y una epopeya etnológica; en el centro hay una novela hecha de prólogos y un conjunto de cuentos disfrazados de ensayo; por el camino hay un delirio existencial personificado por delincuentes utopistas, una recreación de la *Vita Nova* en los barrios porteños, una novela que se puede leer en diversos órdenes, crónicas de sucesos reales contadas con procedimientos de la ficción; y como hito reciente hay todo un cuerpo narrativo en donde no se encuentra la voz del narrador..." (Cohen, 2001: 57).

En la continuidad de este linaje, las tres novelas que menciono despliegan una serie de operaciones fronterizas que configuran territorios ficcionales caracterizados por la dispersión genérica, la digresión argumental y temática, y la hibridación de lenguajes y discursos sociales para configurar un cronotopo común: la triple frontera. Los tres relatos disponen un anclaje en la "comunidad imaginaria" de la frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay, un territorio que se plantea como un espacio de mestizajes y poliglotismo cultural, un universo que en su propia dinámica desplaza y cuestiona las disposiciones establecidas por la geopolítica de los estados nacionales. Esta coincidencia "temática" no persigue, sin embargo, un afán representacional, sino que se plantea como un eje narrativo que oscila entre la excentricidad y el exotismo, permitiendo desplegar intervenciones que vuelven a remarcar la potencialidad semiótica del territorio fronterizo. En este sentido, las novelas se constituyen como textos mestizos que no pretenden establecer una síntesis de lo heterogéneo, sino deslindar operaciones paradójicas que configuran un territorio ficcional en algún aspecto posible, estableciendo continuidades paradójicas entre textos, discursos y emblemas de la memoria cultural.

En *Chamamé* (2007) de Leonardo Oyola las operaciones semióticas fronterizas y los procesos de mestizaje implican una deconstrucción del género policial y un anclaje imaginario que oscila entre el *western* y la *road movie*, dándole relevancia estructural a la narrativa cinematográfica. Organizada a partir de referencias al discurso religioso y la música popular, la novela presenta

un ritmo caracterizado por la acumulación de información, la brevedad narrativa y la preeminencia del diálogo, en capítulos que se configuran como escenas. Así, se narra el devenir delictivo y emocional del Perro y el Pastor y su desplazamiento por el territorio fronterizo de Misiones, en un relato que inscribe su potencialidad en el implosivo signo “chamamé”<sup>1</sup>: género musical de la región guaraníca que mezcla sonidos e instrumentos provenientes de la ancestral memoria de los pueblos originarios de la región con influencias europeas y africanas en un espectro que va desde la sofisticación musical que propone relaciones con el Jazz hasta la intensa presencia del cuerpo expandiéndose en el grito sapucay. El campo semántico del término se amplía, además con la expresión “a lo chamamé”, relacionada con aquello que se hace de cualquier manera, sin orden o método alguno. Emblema de la fronteridad, el chamamé como texto cultural se constituye como el index semiótico que configura el imaginario de la novela de Oyola, aún en su propia ausencia.

Otro texto de la cultura fronteriza nomina nuestro segundo relato: *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli. La novela despliega una línea argumental que se inscribe en el motivo del viaje: un grupo de Becarios del CONICET viaja a *El Soberbio* (otro emblemático lexema), un pueblo de Misiones, para participar de un congreso de Sociología. El congreso tiene los rasgos distintivos de ese evento académico: aburrido y previsible, atravesado por lacónicas lecturas de papers, se vuelve otra cosa cuando interviene un grupo de guerrilleros que modifica los acontecimientos. Estas emergencias anclan en la propia historia política nacional, mediante una operación fronteriza que atraviesa toda la novela: el nombre de cada uno de los becarios (Gustavo Ramus, Marcos Osatinsky, Ignacio Rucci, Alicia Eguren). Estos personajes emblemáticos, devenidos en burócratas de la cientificidad, se desplazan en un mundo distópico donde la tecnología adquiere un papel preminente (mecanismos de control y conexión ilimitada-infinita mediante), en una mezcla de géneros que va del tratado científico a la novela policial. Otra operación semiótica fronteriza enlaza con el propio nombre del texto: el relato oscila entre el detalle hiperrealista de las descripciones (en sintonía con la tradición de Saer) y la digresión continua que, como una catarata, arrasa con “lo real”: el reino de la información infinita y contradictoria, la saturación de eventos y pensamientos. En este sentido, un matiz de exotismo, acaso relacionado con la propia centralidad porteña del autor, atraviesa la novela, en términos de aquello que pensaba Bajtin: “El exotismo supone una confrontación intencional de lo que es ajeno con lo que es propio; en él se subraya la ajenidad de lo que es ajeno; por decirlo así se saborea y representa detalladamente en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido y que está sobreentendido” (1975: 254. *Cursivas en el original*).

---

<sup>1</sup> “Che amo’â meme” (yo doy constante sombra), o “Che amome’ê” (yo hamaco), o simplemente de “Che ame’ê” (yo entrego, yo doy).

Finalmente, *Bien de frontera* (2015) de Oliverio Coelho, plantea la configuración de un mundo posible en la propia triple frontera argentino-brasileño-paraguaya. A medias entre la Ciencia Ficción, el policial y la distopía, la novela de Coelho narra, al igual que las dos anteriores, un viaje y una huida, relacionada con el crimen y la política nacional –en las tres novelas aparecen referencias a la dictadura militar. Sauri, un niño prodigio del ajedrez mundial, luego militante político en los años de plomo, huye hacia la frontera. Nuevamente estamos frente a un texto mestizo que opera entre la CF y el policial, anudando la trama con una historia que se inscribe en la narración de una vida y abrevia en el giro subjetivo de la contemporaneidad. No obstante, y a pesar de sus pretensiones fantásticas, acaso la novela de Coelho se caracterice como la más realista de esta serie: sostenida en ciertos lugares comunes acerca de la frontera –donde resuena la presencia de narrativas mediáticas- abrevia en el imaginario del caos y la marginalidad: “La terminal de autobuses, como buena parte del centro de la ciudad, era abominable e impersonal. En las esquinas, gigantescas cestas de alambre tejido soportaban montañas de basura y racimos de moscas. La arquitectura alguna vez sofisticada era ahora fría y decadente: suburbios indiferenciados, mercados callejeros de cría y engorde en los que se vendían todo tipo de animales vivos, desde cacatúas y bisontes hasta yacarés” (113).

Una tradición emerge en este fragmento: aquella que asocia lo bárbaro a lo fronterizo. En este caso asociado no al campo sino a una urbanidad desorganizada, abominable y animal donde todo se despersonaliza.

### **3. Exit: una estética del matiz**

El matiz, siguiendo los planteos de Roland Barthes, podría constituirse como rasgo característico de estas tres novelas, más allá de sus anclajes ideológicos y sus disposiciones estéticas. El matiz es una práctica de individuación sustentada en la diferencia, en el aprendizaje de la sutileza, en la peripecia del estilo, un vacío que irradia, difunde y avanza. El matiz es la *diaphorá* que distingue una cosa de otra, la diferencia que pretende ser anulada en la contemporaneidad (Barthes, 2005) Así, las novelas mencionadas antes reafirman el problema de la identidad como un conglomerado de percepciones disímiles y una fuga constante. Su condición política no reside en *representar* el presente sino en vindicar la literatura como un espacio fronterizo donde las mezclas están habilitadas y la “verdad” de los discursos hegemónicos pueden socavarse: la literatura como una escritura política que increpa el problema de la configuración del sentido en la contemporaneidad. Las variaciones narrativas suponen modos de representación problemática de territorialidades contemporáneas que, a partir de principios de mestizaje despliegan configuraciones y agenciamientos colectivos de enunciación que refiuran horizontes comunitarios y biopolíticos asociados con las dinámicas culturales del presente. En ese sentido, leemos

en estas ficciones una problematización de las fronteras entre el consumo, la política, el arte, la historia, la comunicación masiva y mediática, entre otros. Su condición política no reside en representar el presente sino en vindicar la literatura como un espacio fronterizo donde las mezclas están habilitadas y la “verdad” de los discursos hegemónicos pueden socavarse: la literatura como una escritura política que increpa el problema de la configuración del sentido en la contemporaneidad (Ranciere 2015, Groys 2013). Ese placentero movimiento fronterizo de pasaje por diversos universos semióticos hace de la narrativa contemporánea un espacio intenso, contradictorio y complejo.

## Referencias bibliográficas

---

### Textos literarios

COELHO, Oliverio. 2015. *Bien de frontera*. Buenos Aires: Seix Barral.

OYOLA, Leonardo. 2007. *Chamamé*. Gijón: Salto de Página.

VANOLI, Hernán. 2015. *Cataratas*. Buenos Aires: Random House.

### Bibliografía teórica y crítica

AGAMBEN, Giorgio. 2015. “Idea de época en *Idea de prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- . 2010. ¿Qué es lo contemporáneo? en *Otra parte. Revista de letras y artes*. N° 20, Otoño 2010. Buenos Aires.

BAJTIN, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BARTHES, Roland. 2005. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BHABHA, Homi. 2013. *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

----- . 2010. *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

CAMBLONG, Ana. 2012. Habitantes de frontera en *Cuadernos de reciénvenido/27*. Publicación del Programa de postgraduación en Lengua española y Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de Sao Paulo. San Pablo: Humanitas.

CONTRERAS, Sandra. (ed.). 2013. *Realismos, cuestiones críticas. Cuadernos del seminario II*. Rosario, Centro de Estudios en Literatura Argentina

CONTRERAS, Sandra. 2006. En torno al realismo en *Revista Confines*, nº 17, diciembre de 2005. Buenos Aires.

DRUCAROFF, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

GROYS, Boris. 2013. Sobre lo nuevo en *Antología*. México: COCOM.

LOTMAN, Iuri. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis.

LUDMER, Josefina. 2009. Literaturas postautónomas 2.0 en *Propuesta educativa*, N° 32. Buenos Aires: Flacso.

RANCIÈRE, Jacques. 2015. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.

-----, 2011. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

SPERANZA, Graciela. 2001. Magias parciales del realismo en *milpalabras*, nº 2, verano. 2001. Buenos Aires

-----, 2005. Por un realismo idiota. En *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario: UNR.





## **Monsieur Pain. Narrativa de orilla**

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-010

*Natalia Vanessa Aldana*  
Universidad Nacional de Misiones (Argentina)  
natyvaldana@gmail.com

Texto quiere decir tejido.  
(Roland Barthes, 2006)

La transgresión implica que el límite  
está siempre presente.  
(Jacques Derrida, 1980)

El presente trabajo es una línea que recorre la tesis del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Misiones denominado *Narrativa de orilla. El policial de Roberto Bolaño y Rubem Fonseca*. En esta oportunidad, vamos a llevar adelante algunas lecturas sobre la obra *Monsieur Pain* (1999) del chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile 1955, Barcelona, 2003) la cual se coloca en diálogo -conflictivo o no- con una tradición de estudios sobre literatura latinoamericana y sobre el género policial, en particular.

Cabe decir, que antes de escritor de novelas y cuentos, Roberto Bolaño es un poeta. Un traductor de espacios poéticos, un cuestionador de la metáfora y por ende su universo literario es un espacio potente que genera una fuerza que retroalimenta su trama en el aparato narrativo.

A partir de lo cual entendemos que referirnos a una *narrativa de orilla*<sup>1</sup> en Bolaño es saber de engranajes, elementos y pulsiones metafóricas que permanecen en el borde en estado no definido, no mensurable. Hablar de Bolaño significa trabajar sobre una infinita traslación de sentidos; Bolaño es un nómada en cuestiones de arte, sin punto de origen y con la ausencia de la marca de llegada a destino.

---

<sup>1</sup> El concepto de *narrativa de orilla* (*narrativa orillera*) se plantea -de alguna manera- para invocar la teoría lotmaniana sobre frontera, como espacio de disputas y aperturas hacia nuevas significaciones. Al tiempo que al acomodarse en el campo de *lo literario* -gracias a la teoría

Por tal motivo, primeramente, vale subrayar que en su escritura se presenta la *vacilación*, ese no espacio de la definición en el proceso de escritura ficcional. Y por momentos se observa que en su trama se manifiestan procedimientos metareflexivos sobre su propia escritura. Lo cual responde a zonas que constantemente cuestionan el estado de las cosas en el arte; en este caso problematiza la tradición de la literatura del género policial.

Entonces, *Pain* es un *texto/tejido bartheano*<sup>2</sup> que carga con un sello de filiación clandestina por el propio hecho de no poder definir —en líneas generales— la estructura narrativa. Su escritura está atravesada por la cosa indefinida como parte integral y nuestra propuesta tiene que ver con abordar ciertos aspectos de *Pain* que vinculen a la vez que desvinculen a su narrativa con una trayectoria de modelos que se repiten, es decir, una narración que trabaja como una forma de discontinuidad en una continuidad infinita (con otros textos).

Jacques Derrida (1980) en su expedición para desandar la categoría del género (*La ley del género*, 1980) arremete diciendo que *es la forma de los bordes lo que me detendrá*; Bolaño tiene este proceder desencajado y en esta novela en particular transgrede la condición del verosímil y la posición del personaje que investiga un supuesto caso (sin respetar matrices del policial). Estos corrimientos lo ubican en el centro de atención y en la polémica sobre géneros y tipificaciones en el policial latinoamericano.

*Monsieur Pain* es en sí un hábitat en el cual se trazan túneles que se conectan con la tradición del policial. El reconocimiento de cierta cadencia en la ficción nos permite vincularlo a la tradición de detectives y criminales. Nos detendremos a observar la construcción de ese universo ficcional y visualizar un nuevo pacto de lectura.

Percibimos una escritura en constante autoexilio poético, la única tierra ubicada y marcada por el escritor es la de lo poético. Simular un universo ordenado es el primero de sus engaños en la obra, ya que como dijimos anteriormente, su policial anula cualquier forma de representación y por ende de restauración del orden.

### **1.1. El margen y el ovillo: lugares para residir**

Leer la novela de Bolaño significa encontrar la excusa para interpretar un tipo de literatura peculiar y es a su vez y consecutivamente una oportunidad

---

de Fernando Aínsa en sus trabajos sobre la literatura uruguaya— nombra esa literatura que se encuentra en el borde (geográfico, semiótico) otro espacio que por su condición entre límites (caso la literatura de Uruguay: río y océano de uno y de otro lado) es ficcionalizado y registrado. Lo cual, además, colabora con la reposición de momentos (tiempo-espacio), hechos que forman parte de la memoria colectiva. CF. LOTMAN, Yuri (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Trilce, y AINSA, Fernando (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce.

<sup>2</sup> CF. Barthes, Roland (2006) *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI.

para adentrarnos a una poética diferente. Al realizar la lectura de la novela se puede observar la contaminación y el estado de inestabilidad constante en los bordes genéricos como explica Jacques Derrida<sup>3</sup>

En este autor se anticipan dos caracteres: primero, una fuerza residual que fortalecida por la poesía genera una *ficción portentosa* en sus niveles de abstracción; y segundo: en la propia trama su lectura anticipa el desencanto al contar su historia con personajes mal parados, endeble, que no buscan redención pero que demandan gratitud.

El hilo conductor de la historia –más aún en esta pequeña y compleja novela- revierte elementos, intimida, provoca al lector hasta la decepción. Introduce –como dijimos anteriormente- la vacilación como movimiento que supone tira hacia adelante el discurso. Hace posible una trama insegura en cuanto la entendemos como edificación de universos posibles.

Los personajes de la obra se presentan como entes des-ubicados, extranjerizados en su andar (en lengua -Francés Vs. Español- pero además en traducción de espacios y emociones) que trasgreden con fuerza poética los espacios establecidos. El autor coloca en juego una mochila de procedimientos que no tienen un lugar de origen más allá del torbellino poético endogámico, repetitivo y provocador que la propia trama expone.

En un artículo dedicado a la narrativa del chileno, Magda Sepúlveda sostiene que este autor muestra en definitiva el lado subversivo del género policial y se expone como aquel que con desenfado subvierte elementos y marca un ritmo diferente pero que al mismo tiempo sigue siendo leído en clave policial; escribe la ensayista:

Monsieur Pain es una novela que no tan solo se entiende por sí misma, si no que se comprende más ampliamente en relación a un texto anterior. Este texto previo es el género policial. El diálogo entre la novela y el género policial no es amistoso es polémico<sup>4</sup> (PG 104)

En la novela se registran formas de polemizar con elementos del género a saber: el tratamiento del crimen, la condición de verdad y la tipificación de los personajes<sup>5</sup>. Somos testigos del quiebre de la certeza en la potenciada psicosis que genera el personaje principal frente a hechos que lo perturban. Y frente a la no resolución del caso experimentamos formas de consuelo, no saber y no

---

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques (1980): *La ley del género*. Apunte de cátedra Teoría y análisis literario. Traductor: Jorge Panesi.

<sup>4</sup> SEPÚLVEDA, Magda (2003): *La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño. Territorios en fuga*. Comp. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis Editores. 103-115.

<sup>5</sup> Postulados expuestos por Ana María Amar Sánchez al referirse a la tradición del policial en Latinoamérica. (*Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario. Beatriz Viterbo.

poder llegar a concluir sobre un caso misterioso es el gesto en quiebre más significativo en Bolaño.

Así interpelan al personaje Pierre Pain al comienzo del relato: *¿Usted qué es? ¿Un detective?/ -No, por Dios... ¿Tengo cara de detective?* (Bolaño, 1999), es el primero de los guiños que distancia al personaje de la condición clásica del detective. Pain encara una búsqueda singular basada en impresiones e hipótesis se supone que rodean los últimos días del paciente Vallejo y lo hace desde un lugar-otro.

El tejido narrativo organiza una trama que, además, quiebra con el thriller cuando agrega el epílogo que funciona como glosa informativa y reveladora sobre las historias de los personajes principales luego del suceso con el paciente latinoamericano.

## **1.2. Suponemos que detectamos la punta del ovillo**

Según un clásico principio del policial, la historia comienza cuando alguien pide los servicios de un detective aficionado, comisario devenido a menos, un amateur. En la novela, Sra. Reynaud solicita los servicios del Sr. Pain, aunque estos servicios disten de ser detectivescos, y más bien se ubiquen en la vereda de las ciencias ocultas.

Pierre es un practicante del Mesmerismo y a partir de la necesidad de encontrar respuestas a situaciones misteriosas que rodean al paciente internado en esa clínica parisina el personaje va adquiriendo actitudes detectivescas.

La novela presenta a partir del narrador en primera persona versiones de una supuesta realidad. Por ende, no se expone una verdad consensuada ya que los personajes tienen sus propias versiones de la historia. Entonces, desde el comienzo hay una relativización de lo verosímil, porque no existe un destino fijado -ni una sola verdad- sino más bien el tambaleo existencial de los personajes. Ese tipo de registro asume la condición de ser una versión de una verdad oculta, siempre negada al lector.

Lo que coloca en quiebre es parte de la construcción del vínculo con el lector en la no anticipación de los hechos (fórmulas pre-asimiladas) porque hay que ubicar colocar en el centro de la trama el cuestionamiento sobre qué es real y qué no (en términos de verosimilitud), esto es un punto crucial en la novela. El Sr. Pain describe episodios que dibujan una línea difusa entre ensueño y realidad: “Debía recobrar la sangre fría, la calma, la distancia, salir de esa sensación de irrealidad que se estaba apoderando de todo.” (PG. 128)

La idea del complot contra Vallejo y contra el propio Pain es parte de una inquietud que sobrevuela la secuencia de entradas de los personajes y que sin conocerse responden a una suerte de fraternidad imperfecta que los convoca, los atrae hacia la incertidumbre de no saber si sus vidas peligran:

El hombre que pasea por la calle desierta,  
siempre siguiendo una franja real o imaginaria.  
En ningún momento se sale de mi campo visual.  
Alguien me susurra, casi pegado al oído:  
“Ten cuidado con el sudamericano...”  
Al mirar por encima de mi hombro sólo veo oscuridad;  
constato que en efecto estoy dentro de una cloaca...” (PG 55)

La historia se plantea como un problema de diferentes perspectivas y los personajes pivotean entre una realidad impuesta y una fantasía armada: “Comprender entonces que el viejo y yo éramos semejantes no sólo en nuestra disposición frente al laberinto sino también en nuestra común condición de espectadores.” (PG. 111)

En el tejido ficcional el personaje de Pierre Pain divaga entre un adentro y un afuera poco tangible; ésa es otra frontera filtrada, cruzada cuyos lados son contaminantes. En su aspecto formal interesa además lo que Derrida denomina la *relevancia del límite* en el efecto de *desborde* ficcional, en tanto y en cuanto nos referimos al género. Como así también al hablar de la trama en sí, cuando Pain dibuja esos pasillos soñados o reales por donde circula perseguido y angustiado. Ese margen que invade multiplica la manera de interpretar.<sup>6</sup>

Como resultado se instala la paranoia, otra condición significativa del personaje. La sensación de que está siendo observado hasta el grado de acoso da lugar a la modificación en su comportamiento: la aparición de los hombres misteriosos en el hospital y en las calles parisinas.

Pierre Pain se convierte en un espectador de su propia vida, no tiene incidencia en los hechos que le rodean. La ciudad posee un orden diferente que le causa extrañamiento, su andar es un andar caótico sin punto de llegada e inmerso en el desvarío de quien se siente acosado y de alguna manera nos preguntamos quién es la víctima.

En definitiva, también se ventila un homenaje a la narrativa de Poe<sup>7</sup> en ese cruce inesperado e incierto entre fantasía y realidad, condicionando la existencia de personajes que divagan en busca de respuestas nunca contestadas, tal es el caso de *Monsieur Pain*.

Cuesta definir lo que hoy por hoy es policial entre los elementos legados y las posibles transformaciones que se sostienen en el mercado editorial. No obstante, arrojamos anzuelos hacia el futuro para marcar una línea-guía y pensar que más allá de los condicionantes genéricos es factible considerar que estamos frente a un *realismo sucio, inestable o inseguro* a lo Cohen lo que es

---

<sup>6</sup> DERRIDA, Jacques : *Tímpano* en *Derrida en castellano*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/> (acceso y descarga: agosto 2016)

<sup>7</sup> Cf. POE, Edgar Allan *Revelación mesmérica* en *Cuentos completos* (2009) Buenos Aires. Edhasa

también una alternativa estética tentadora a la luz de los cruces genéricos.<sup>8</sup>

Por ello, es pertinente pensar que Bolaño como escritor en la periferia propone un desafío en la lectura y provoca una renovación en el pacto de lectura. No referimos a la complicidad con el lector entrenado, en el reconocimiento de ciertas formas establecidas y en la aceptación de aquellas que emergen como nuevas o por lo menos disidentes. Para la crítica literaria Bolaño juega a todo o nada con la figura del lector, quien es el protagonista de encastrar situaciones y construir la trama del policial.

Al final de cuentas Bolaño en un gesto de resistencia, se ubica en los bordes en tensión constante con conceptos como género y literatura. Es un provocador por su condición de nómada -en el sentido de un deambular constante en el espacio y desafiante en el arte- que busca la incomodidad para resistir los avatares de la tecnicidad -repetición de fórmulas genéricas- en el ámbito artístico/literario en un mercado editorial que tensiona para consagrar lugares comunes en la forma de contar historias.

## Bibliografía

---

AINSA, Fernando. 2008. *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Trilce.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. 2000. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario. Beatriz Viterbo.

BARTHES, Roland. 2006. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires. Siglo XXI

BOLAÑO, Roberto. 1999. *Monsieur Pain*. Barcelona. Anagrama.

COHEN, Marcelo. 2003. *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma..

DERRIDA, Jacques. 1980. *La ley del género*. Apunte de cátedra Teoría y análisis literario. Traductor: Prof. Jorge Panesi.

------. *Carta a un amigo japonés en Derrida en castellano*

[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta\\_japones.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm) (acceso y descarga: agosto 2016)

------. *Tímpano en Derrida en castellano*.

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/> (acceso y descarga: agosto 2016)

---

<sup>8</sup> COHEN, Marcelo (2003): ¡Realmente fantástico! Y otros ensayos. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

LOTMAN, Yuri. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Trilce.

POE, Edgar Allan. 2009. "Revelación mesmérica" en *Cuentos completos*. Buenos Aires. Edhasa. 729-741.

SEPÚLVEDA, Magda. 2003. "La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño" *Territorios en fuga*. Comp. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis Editores, PG 103-115.

TODOROV, Tzvetan. 1996. El origen de los géneros. En *Los géneros del discurso*. Caracas. Monte Ávila Editores

VALLO, Fernando. *La novela policial habla de nosotros* en <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/novela-policial-Ernesto-Mallo> (acceso y descarga: julio 2010).



## **EL LIBRO COMO OBJETO**





# Harry Potter: análise das capas dos livros<sup>1</sup>

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-011

Júlia Meister Barichello

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

## 1. Introdução

O universo literário pode funcionar como uma fuga da rotina diária ou da solidão, ou como uma introdução a novos universos fantásticos, aguardando para serem descobertos e conquistados. Quaisquer que sejam as razões pelas quais iniciamos uma leitura, pode-se concordar que só se escolhe aquilo que atrai a atenção. Em nosso mundo globalmente conectado, a presença de algo nas redes sociais (no meio digital) ou suas características físicas diferenciadas (em livrarias), podem ser essenciais no momento de realizar a compra. Tendo isso em mente, é essencial reconhecer o trabalho que uma capa, desenvolvida levando em consideração os hábitos do público de interesse, pode exercer não somente na venda, mas também em seu reconhecimento nas mais diferentes partes do mundo.

Entendendo-se Harry Potter como um fenômeno possível somente através das mídias – fenômeno midiático – resgata-se as questões da *teoria da midiaticização* de Eliseo Verón (2014). O autor entende a midiaticização como “apenas o nome para a longa sequência histórica de fenômenos midiáticos sendo institucionalizados em sociedades humanas e suas múltiplas consequências” (Verón 2014: 15). Os então chamados de fenômenos midiáticos são processos não-lineares que enquadram, de um lado, questões de produção e, de outro lado, questões de reconhecimento. Estes fenômenos, então, são entendidos como processos, quase que psíquicos, que levam a determinados elementos (aqui sendo considerados como a saga Harry Potter) a serem rapidamente conhecidos e consumidos pela sociedade. Assim, podemos entender, como cita a autora Luana Brito, que “a franquia de J.K. Rowling é midiaticamente bem explorada: os livros trazem toda a história do jovem Harry Potter e são o ponto de partida entre as mídias [...]” (Brito 2015: 39).

---

<sup>1</sup> Artigo produzido através da monografia desenvolvida como Trabalho de Conclusão de Curso da autora.

Para um estudo melhor do mercado editorial, Reimão (2001; 2011) traz um panorama geral deste mercado entre os anos 1990 e 2009, com o conceito de *best-sellers* (aqui também possível de ser aplicado a saga Harry Potter) brasileiros. Para Reimão (2001) o mercado editorial brasileiro depende, basicamente, dos índices econômicos do país, isto porque a falta de poder aquisitivo, da população em geral, é considerada a principal entrave na aquisição dos livros. A autora, em seu texto, acrescenta que, apesar do crescimento palpável do mercado editorial e da variedade de livros sendo produzidos (principalmente no Brasil pós-ditadura), o mercado seria mais consolidado se a questão principal da aquisição de um livro fosse algo perto de seu universo (como uma narrativa) e não algo que fosse distante de seu próprio universo (como um fenômeno midiático). Por este texto ter sido escrito em 2001, já é possível dizer que, na atualidade (anos 2010-2018), os livros que são consumidos pela sociedade são aqueles que conseguem, de alguma forma, serem reconhecidos na mídia, seja através de uma personalidade ou de um filme/autor conhecido. Em seu texto mais atual, Reimão (2011) traz a lista de livros mais vendidos entre 2000-2009, comentando que os livros da saga Harry Potter e Crepúsculo estão citados entre os 10 livros mais vendidos na época. Isto “tem sido frequentemente apontado como um forte ingrediente no crescimento do hábito de leitura entre jovens na última década” (Reimão 2011: 200).

A função principal de uma capa, em seu princípio, é proteger o miolo do livro. Esta citação, que é feita no trabalho de Carvalho (2008), confere uma missão muito prática às capas dos livros: proteger o conteúdo que as páginas carregam. No início da produção de livros, estes eram raros e de extrema importância, tanto em termos sociais quanto econômicos. As primeiras capas eram executadas a pedido do dono, de acordo com seu gosto pessoal, o que refletia muito da classe social e do gosto do dono do livro. Quanto mais a tecnologia avança, mais as capas dos livros passam a ser diferenciadas entre si. Isto porque “os avanços tecnológicos crescentes permitiram o aparecimento e desenvolvimento da indústria editorial de forma rápida, tornando-se esta uma área competitiva” (Carvalho 2008: 12). Por definição, entende-se capa, objeto da análise deste trabalho, como “um plano único que envolve o miolo do livro, composta por três faces: a capa (ou painel frontal), a lombada e a contracapa” (Carvalho 2008: 15). Como objeto de estudo, a capa pode ser considerada a junção dos três elementos (como uma grande imagem aberta), apenas o painel frontal e a contracapa, somente a contracapa ou somente o painel frontal. As capas analisadas, além das três faces, unem-se com as abas laterais, pois estas quatro (painel frontal, contracapa, lombada e abas laterais) quando abertas, formam uma grande imagem ilustrada. A imagem, então, é considerada como um texto, como Peruzzolo (2001), cita em seu artigo. Para o autor “a modernidade é, hoje, um tempo sociocultural que pensa vendo” (Peruzzolo

2011: 2), isso fortalece a ideia de que as capas dos livros, na modernidade, são ferramentas de descrição do conteúdo e também estratégias de marketing.

As ilustrações, contidas, então, nas capas dos livros, apresentam uma fundamental função. Pois,

a ilustração estabelece com o texto uma relação semântica. Nos casos ideais, uma relação de coerência, aqui denominada de relação intersemiótica, pelo fato de ocorrer entre dois códigos diferentes, o visual e o verbal. Assim, entende-se neste estudo como coerência intersemiótica a relação de coerência, ou seja, convergência ou não contradição, entre os significados (denotativos e conotativos) da ilustração e do texto (Camargo 1998 *apud* Freitas 2017: 886).

Assim sendo, podemos entender que, para identificar se há coerência entre imagem e texto, é necessário analisar se as ilustrações convergem – concordam – com o que há nos textos dos livros. No caso de Harry Potter, a relação intersemiótica não é semelhante ao trabalho de Freitas (2017), uma vez que o trabalho baseou-se na obra *O Pequeno Príncipe* e as capas de diferentes países. No caso deste estudo, a relação acontece ao identificarmos, nas ilustrações, detalhes que liguem o desenho (que também pode se ter como signo) com o que está descrito nos textos dos livros.

Toda a questão da relação entre o texto e a ilustração parte de um princípio de que o receptor (aqui considerado como aquele que adquirirá o livro) possui um conhecimento prévio (mesmo que básico) a respeito do todo que representa a obra. Siqueira (2010; 2012), em seu trabalho de análise semiótica de livros da Ciência da Informação, constatou que os livros são desenvolvidos a partir deste princípio de conhecimento prévio. Ainda ressalta-se a questão publicitária: “[...] as capas dos livros têm um explícito potencial publicitário [...] e através de seu potencial comunicativo, estimulam ou não a compra do livro” (Siqueira 2012: 123). A autora destaca, também, que a “semiose só ocorrerá se o conjunto de recursos sígnicos empregados em sua composição realmente forem apreendidos e aceitos pelo receptor” (Siqueira 2010: 10). A capa do livro, então, com suas particularidades, é de grande importância. Isto porque ela representa o primeiro contato com o livro, a primeira impressão visual que temos e “é o que dá forma ao conteúdo” (Brito 2015: 9).

## 2. A Análise

Para o estudo deste trabalho, optou-se pela análise semiológica (ou semiótica) das capas dos livros Harry Potter, escolhendo os primeiro e último livros das edições americana e britânica. Esta análise baseia-se nos estudos semióticos de Eliseo Verón (1980). O autor ressalta que a análise de um texto dá-se somente ao dispormos de, pelo menos, dois textos, pois “do ponto de vista do sentido discursivo, um texto não é senão aquilo que o diferencia de outro texto” (Verón 1980: 206). Partindo deste princípio de dualidade, o segundo

texto a ser usado como comparativo para as capas dos livros são o conteúdo dos livros da saga Harry Potter. A escolha deve-se, principalmente, pelo objetivo deste trabalho estar concentrado em estabelecer relações entre as ilustrações das capas e o conteúdo dos livros e, aqui citando o designer Chip Kidd, em sua fala pelo TED<sup>2</sup> sobre as capas, “Todas [histórias] precisam parecer alguma coisa. Todas precisam de uma cara. Por quê? Para lhe dar uma primeira impressão daquilo com que você vai se deparar.” (Kidd 2012 *apud* Brito 2015: 40). Então, a análise divide-se em três etapas: a. Coleta do material; b. Descrição (demarcar e descrever as ilustrações identificadas); e c. Explicação (compreender quais operações foram acionadas, produzindo determinados efeitos de sentido e reconhecimento).

A semiótica inclui-se, para o estudo, como uma maneira de entender como dá-se a ligação entre aquilo que é produzido com aquilo que é processado e reconhecido. Como Carvalho (2008) cita: “A forma como uma capa de livro é interpretada varia muito de acordo com o quanto o indivíduo (receptor) em questão sabe sobre a obra” (Carvalho 2008: 32). Para Verón (1980) o signo é aquilo que “denota um objeto perceptível por meio dos sentidos” (Verón 1980: 177). O sentido, então, é produzido através da assimilação dos signos e sua interpretação. Porém, para o autor, a produção do sentido é perpassada pelo *social*. Isto é, o sentido só é produzido através de um contexto e, dependendo deste, poderá representar diferentes sentidos para indivíduos diferentes. As capas dos livros, então, representam um espaço de representação, produção de sentido e de reconhecimento. Por este motivo, a análise será realizada através da comparação entre o conteúdo dos livros da saga Harry Potter e as ilustrações contidas em suas capas.

## 2.1 Capas do livro Harry Potter e a Pedra Filosofal das edições americana e britânica:

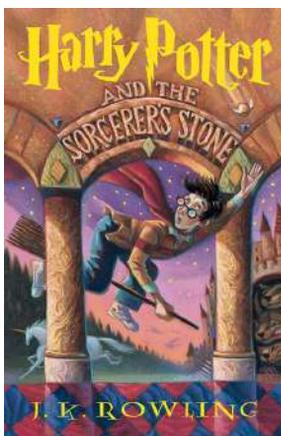
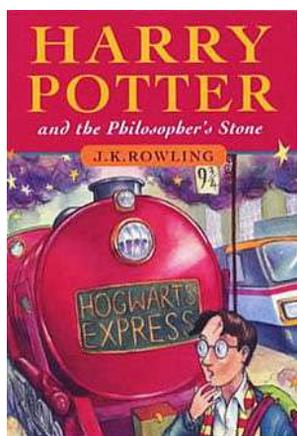


Figura 1, figura 2 – Capas dos livros de Harry Potter e a Pedra Filosofal do Reino Unido e Estados Unidos.

Fonte: Retiradas da internet.

<sup>2</sup> TED é uma organização privada, sem fins lucrativos, que dedica-se às “histórias que merecem ser compartilhadas”. É conhecida mundialmente.

A capa do Reino Unido é composta pelas cores vermelha, verde, cinza, marrom, amarelo, bege, roxo e branco. Ao fundo da ilustração, temos uma cidade, logo à frente, temos um trem comum, parecido com o Eurostar. Ao lado do trem, temos um poste onde aponta a plataforma 9  $\frac{3}{4}$ , e ao lado, uma locomotiva vermelha movida à vapor, onde lê-se “Hogwarts Express” (Expresso de Hogwarts). Há uma fumaça roxa cheia de estrelas acima do trem, indicando magia e um menino jovem, com uma cicatriz em formato de raio na testa, que usa óculos redondos e uma camisa branca por baixo de um casaco cinza e, por cima disso, um cachecol listrado vermelho e amarelo, nas costas, carrega uma mochila vermelha e verde. Ele está de costas para a cidade, indicando que está entrando neste mundo mágico, olhando a locomotiva, parecendo surpreso e confuso. Acima da ilustração, temos um grande letreiro vermelho, onde se lê o título do livro em letras amarelas e brancas. Nesta ilustração, temos diversos elementos que constroem a narrativa de Harry Potter no primeiro livro. O Expresso Hogwarts e as vestes de Harry (típicas de escolas internas), que é identificável a partir de sua cicatriz e dos óculos redondos que usa, mostram alguns indícios do lugar para onde ele vai.

A capa dos Estados Unidos tem uma paleta de cores dada através da escolha de tons de bronze, azul e vermelho, tons de verde, laranja-claro, salmão, roxo e lilás. Ao fundo da ilustração, temos uma paisagem de floresta montanhosa, com o céu no horário do crepúsculo. No lado direito, temos a representação de um castelo medieval, com um grande cão de três cabeças posicionado em uma de suas entradas. Mais à frente da floresta, há um unicórnio branco com o chifre dourado em movimento, de costas para o leitor. Mais próximo do leitor, temos paredes abertas em arcos, em tons de cobre, com pedras azuis entre as aberturas. O título do livro está escrito em um dos arcos, como se fosse esculpido na pedra, acima deste escrito pode-se ler “Harry Potter” em amarelo vibrante. Entre os arcos, há um menino voando de vassoura, usando calças azul-escuras, uma camiseta amarela com uma linha vermelha com a gola e os pulsos brancos, e uma capa esvoaçante vermelha. O menino tem uma cicatriz em formato de raio na testa, cabelos escuros e olha para cima, através dos óculos redondos, esticando uma mão para a frente enquanto a outra segura a vassoura. Acima do menino há um pomo dourado alado, voando. Podemos perceber que o garoto descrito é Harry Potter, por causa a cicatriz em formato de raio no meio da testa e dos óculos que usa. Os elementos que compõem a narrativa deste livro estão presentes nesta capa: o unicórnio, Fofó (o cão gigante de três cabeças), a floresta, o unicórnio e o pomo de ouro.

## 2.2 Capas do livro Harry Potter e as Relíquias da Morte das edições americana e britânica:

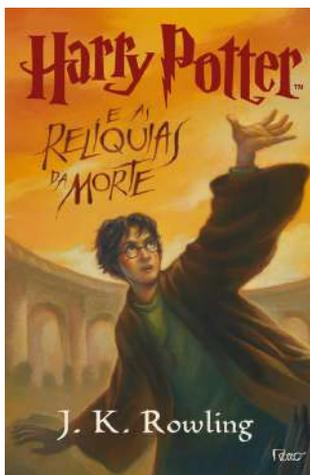
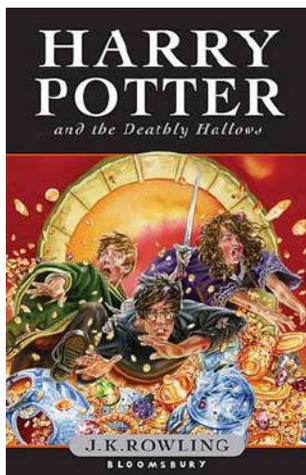


Figura 3, figura 4 – Capas dos livros de Harry Potter e as Relíquias da Morte do Reino Unido e Estados Unidos.

Fonte: Retiradas da internet.

A capa do Reino Unido são usadas as cores preto, vermelho, amarelo, verde, roxo, preto, azul e cinza. A composição começa por um grande círculo, ao fundo, no meio, representando uma abertura. Três pessoas saem dele, dois meninos e uma menina, quase como se carregadas pelas moedas e tesouros valiosos em abundância que encontram-se na parte inferior da ilustração. A pessoa da direita, uma menina, tem cabelos compridos e cacheados, seu rosto está corado e a boca aberta, e ela está com os braços esticados para frente, trajando uma camiseta larga roxa. Na esquerda, a pessoa é um menino, com cabelos curtos e ruivos, que está com o rosto corado, a boca aberta e um dos braços esticados, trajando vestes verdes e largas. A pessoa do meio também é um menino, com cabelos escuros e uma cicatriz na testa, seu rosto está corado e ele veste roupas pretas, sendo que um dos braços da blusa está rasgado. Um ser esconde-se por detrás do menino do meio, com uma espada na mão. O letreiro tem como fundo o preto, com as letras do título na cor branca. A ilustração retrata uma cena na qual o trio, composto por Harry, Rony e Hermione – identificados por seus traços descritos na narrativa dos livros –, invadem Gringotes, o banco dos bruxos, para roubar um artefato escondido em um dos cofres mais antigos do banco. Ao adentrarem no cofre, percebem que quando tocam algo, o objeto se multiplica e esquenta.

A capa dos Estados Unidos é composta pelas cores marrom, em tons variados, o laranja, também em diversos tons, o verde, o azul, o vermelho e o amarelo. No plano mais distante do leitor, temos o céu alaranjado com algumas nuvens esbranquiçadas, semelhante ao amanhecer. Há paredes abertas em arcos em tons de amarelo-escuro, formando um semicírculo que vai do meio da parte direita da capa até o meio da parte de cima. Na frente desse semicírculo, temos

cabeças de pessoas, que não se consegue definir gênero ou idade, totalmente na cor marrom e com contornos mal definidos. Na frente destas pessoas, há um garoto de cabelos escuros, pele clara e bronzeada, com olhos verdes, trajando uma camiseta esverdeada por baixo de um casaco marrom-escuro. Ele está com uma mão levantada para cima e outra abaixada, olhando para cima com a boca semiaberta. Abaixo do garoto estão pedaços de madeira lascados e pedras escuras. Na metade superior, onde encontra-se o céu, há o escrito “Harry Potter”, em vermelho, e “E as Relíquias da Morte” está escrito logo abaixo, em um formato que se assemelha à escrita em Kanji<sup>3</sup>. Esta capa representa os momentos finais da Batalha de Hogwarts, clímax do livro. Podemos identificar a área do castelo por suas paredes abertas em arcos, identificamos Harry através de seus óculos redondos e sua cicatriz na testa, quase invisível.

### 3. Conclusões

Podemos constatar que existem diferenças gráficas na representação da narrativa, como um todo, de país para país. As capas do Reino Unido, que foram lançadas antes que as demais, procuram trazer elementos que sejam chave para a narrativa dos livros que representam, porém elas não apresentam muitos detalhes. Já nos Estados Unidos, temos uma variedade de detalhes como, por exemplo, o cachorro de três cabeças na ilustração do primeiro livro, que não se percebe em edições de outros países. Isso, adicionado ao fato de que estas capas americanas, quando abertas (unindo capa, contracapa, lombada e laterais), formam paisagens inteiras, com mais detalhes do livro.

A presença de elementos que referenciam o mundo mágico e, por consequência, a narrativa apresentada nos livros, traz os elementos que vemos nas capas, mesmo que estejam em interpretações pessoais de ilustradores que vivem em contextos históricos e culturais diferentes. Assim sendo, ao se ter contato com a narrativa, conseguimos perceber os elementos ilustrados que se fazem presentes na escrita. O processo de referência, utilizado pelo artista para construir uma ilustração que faça jus a história escrita, mas que não seja muito explícito, transforma-se em processo de constituição de memória. Isto porque, transferindo o olhar do ilustrador para o leitor, o processo de reconhecimento dos elementos ilustrados será ativado em outras ocasiões que não estejam ligadas à narrativa de Harry Potter propriamente ditas. Como exemplo, podemos perceber que, ao contarmos alguém que esteja inserido neste contexto de Harry Potter, e o apresentarmos a um objeto, fala ou imagem que tenha alguma semelhança ao universo Harry Potter, como um castelo medieval, vassouras ou, até mesmo, portas de madeira antigas, esta pessoa comenta que, em algum livro de Harry Potter, há menção a este elemento ou

---

<sup>3</sup> O Kanji é o nome dado aos ideogramas japoneses.

que este elemento se assemelha àquele que ela foi apresentada na narrativa do livro.

Podemos também concluir que, através da análise semiótica, temos um meio para entender os significados das cores, disposições de elementos e intenções/emoções que estes trabalhos, quando colocados juntos, podem passar para o público ao qual se destinam.

## Referências

---

BRITO, Luana M. *A Magia das Capas de Harry Potter: uma análise comparativa entre duas edições literárias*. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Publicidade e Propaganda. Centro de Ensino Universitário de Brasília (UnICEUB), Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas (FATECS). Brasília, 2015.

CARVALHO, Ana I.S. *A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo*. Dissertação de Mestrado em Design da Imagem. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Porto, 2008.

FREITAS, Emanuele M. de; ALVES, Márcio M. *Uma análise semiótica das ilustrações das capas de o pequeno príncipe, de Antoine de Saint-Exupéry*. Trabalho apresentado no V Congresso de Pesquisa e Extensão da FSG e III Salão de Extensão. Caxias do Sul: 02 a 04 de outubro de 2017.

PERUZZOLO, Adair C. *Agenciamentos do olhar: a tela*. Culturas Midiáticas. João Pessoa, ano IV, nº 7, jul./dez. 2011.

\_\_\_\_\_. *Estratégias sob a Imagem*. INTERCOM. Campo Grande: setembro, 2001, p. 12-26.

REIMÃO, Sandra. *Os best-seller de ficção no Brasil – 1990/2000*. INTERCOM. Campo Grande: setembro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009)*. Matrizes. São Paulo, ano 5, v. 1, p. 194-210, jul./dez. 2011.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. 1st Ed. London: Bloomsbury, 1997.

\_\_\_\_\_. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. 1st Ed. New York: Scholastic, 1998.

\_\_\_\_\_. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. 1st Ed. London: Bloomsbury, 2007.

\_\_\_\_\_. Harry Potter and the Deathly Hallows. 1st Ed. New York: Scholastic, 2007.

SIQUEIRA, Jéssica Câmara. A semiose da imagem: análise de capas de livros. PontodeAcesso. Salvador, v. 6, nº 1, p. 108-125, abril de 2012.

\_\_\_\_\_. O desvelar da imagem: análise semiótica de capas de livros do domínio da Ciência da Informação. Revista Anagrama. São Paulo, ano 3, v. 3, p. 1-11, mar./mai. 2010.

VERÓN, Eliseo. Teoria da mediatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. Matrizes. São Paulo, ano 8, v 1, p. 13-19, jan./jul. 2014.

\_\_\_\_\_. A Semiose Social. In: VERÓN, Eliseo. A produção do sentido. São Paulo: Editora Cultrix, 1980, p. 173-204.

\_\_\_\_\_. Nacos de um tecido. In: VERÓN, Eliseo. A produção do sentido. São Paulo: Editora Cultrix, 1980, p. 205-238.





# Do objeto livro ao livro-objeto literário, uma ressemantização sensível

DOI: 10.24308/IIASS-2019-3-012

*Marc Barreto Bogo*

Doutorando PUC-SP: COS/CPS e UNILIM: CeReS  
marcbbogo@gmail.com

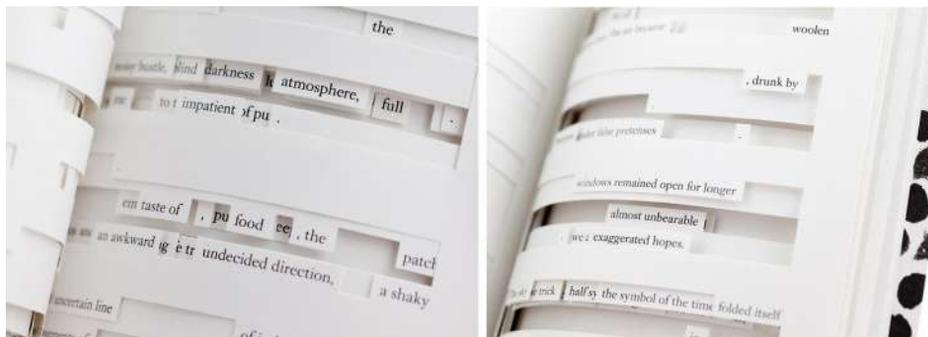
## 1. Introdução: a literatura e os “livros-objeto”

Sabemos que o discurso tem sempre uma estreita relação com o suporte onde ele se manifesta. Desde séculos, a principal mídia ou classe de objetos onde se manifesta o discurso literário é o livro. Houve uma longa evolução das materialidades e dos processos de produção dos suportes de escrita para que o objeto livro fosse desenvolvido. Sua forma tradicional (folhas escritas, dobradas, costuradas em sua lombada, reunidas em um volume único protegido pelas capas), que se repete a cada publicação, é o resultado bastante estável de séculos de desenvolvimento.

Entretanto, vivemos um momento de introdução de novas mídias digitais, como os *e-books*, em que a insegurança quanto ao rumo que tomará o livro impresso parece ter acentuado o surgimento de publicações com fronteiras pouco definidas, que desafiam a forma tradicional do livro. Observando o mercado editorial, percebemos a presença de obras de literatura lançadas por pequenas editoras que estão interessadas na exploração plástica de suas publicações e que tensionam os limites do que podemos considerar um “livro” ou mesmo “literatura”. São publicações diversas, construídas a partir de relações entre o sistema verbal e outras semióticas.

Vejamos dois exemplos, apenas para esclarecer o que se entende quando falamos de “objetos literários” concebidos a partir de relações entre múltiplos sistemas. A obra *Tree of Codes*, criação de Jonathan Safran Foer (2010), publicada pela editora Visual Editions, foi elaborada a partir dos recortes de um outro livro (*The Street of Crocodiles*, de Bruno Schulz), de modo que todas as páginas dessa publicação possuem um corte por faca especial. O resultado é uma obra que promove uma alteração na estrutura convencional do códice e, portanto, na maneira de se ler, transitando entre o sistema verbal e suas relações

com os sistemas espacial escultórico e o visual gráfico (fig. 1). Outro exemplo: *Lettres du Havre*, de Élodie Boyer e Jean Segui (2012), editado pelas Éditions Non Standard, é um livro com páginas de tamanhos ligeiramente diferentes em que as menores apresentam cartas fictícias escritas na cidade de Le Havre, na França, e as maiores apresentam fotografias das placas e letreiros distribuídos por essa mesma cidade. Na estrutura do livro, entram em relação os sistemas espacial, visual gráfico, fotográfico, infográfico e verbal escrito, os quais por sua vez se relacionam com a estrutura espacial urbanística, arquitetônica, visual e gráfica da própria cidade de Le Havre (fig. 2).



**Figura 1** –*Tree of Codes*.

Fonte: <<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.



**Figura 2** –*Lettres du Havre*.

Fonte: <<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

Esse tipo de obra representa uma certa maneira de pensar e de produzir o livro de literatura no século XXI, a qual parece se apropriar das experimentações estéticas dos livros de artista e dos livros-objeto desenvolvidos principalmente na segunda metade do século XX. Frequentemente essas obras literárias são até mesmo chamadas de “livro-objeto” nos discursos midiático, acadêmico e comercial de certas editoras, o que nos deixa intrigados pela escolha do termo originário do campo das artes. Os artistas vêm realizando historicamente uma trajetória de grande experimentação com o objeto livro, produzindo obras que

exploram as possibilidades semânticas do formato “códice”. Os termos “livro de artista” e “livro-objeto” descrevem publicações concebidas por artistas plásticos que recriam diversamente a estrutura canônica do sistema-livro e sua materialidade.

Vemos que o uso da expressão “livro-objeto” popularizou-se a partir do século XX e é hoje comum ouvi-la em referência a obras que não pertencem, necessariamente, ao campo artístico. Na literatura infanto-juvenil, por exemplo, os livros que realizam experimentações matéricas e plásticas e que subvertem a estrutura tradicional do códice são frequentemente chamados de “livros-objeto”. Há também exemplos de editoras acadêmicas ou de literatura que denominam suas obras “livros-objeto”. Mas o que se ganha ou se perde em termos semânticos ao nomear como “livro-objeto” um vasto conjunto de publicações pertencentes a campos tão diversos (artes visuais, literatura, teoria e crítica, infanto-juvenil etc.)?

Nossa questão principal, assim, é: que ressemantização sofre o objeto literário ao deixar de ser nomeado “livro” para ser chamado de “livro-objeto”? Há, na inversão dos termos, também uma mudança de valores? A moldura teórica consiste principalmente na Semiótica desenvolvida por A. J. Greimas e seus colaboradores, em especial seus desdobramentos na Sociosemiótica de Eric Landowski. Apoiamo-nos ainda nos trabalhos de estudiosos do livro de artista e do livro-objeto, como Anne Møeglin-Delcroix e Paulo Silveira.

Iniciaremos o percurso nos questionando tanto o que se entende por “livro” quanto o estatuto semiótico dos “objetos”. Em seguida, tentaremos compreender como esse objeto livro foi tomado por artistas plásticos em suas criações e transformado no “livro de artista” eno “livro-objeto”. Por fim, discutiremos quais efeitos de sentido são produzidos quando esse último termo passa a designar obras literárias diversas.

## **2. Os objetos e o livro**

O que podemos considerar como um “livro” e o que podemos caracterizar semioticamente como “objeto”? O primeiro termo parece mais simples de ser definido, já que há uma solidez histórica em sua construção: o livro, em seu formato contemporâneo que chamamos de “códice”, é resultado de diversas inovações e evoluções ao longo da história. Podemos apontar duas revoluções que foram fundamentais para o seu surgimento: de um lado, a evolução das materialidades com o desenvolvimento do papel; de outro lado, a evolução dos processos de produção, em especial com o advento dos tipos móveis e demais sistemas de impressão que surgiram nos séculos seguintes com a industrialização dos processos gráficos.

Em primeiro lugar, em relação ao desenvolvimento da materialidade da escrita, podemos indicar o estudo de Steven R. Fischer ([2003] 2006). O

autorretrai historicamente uma longa lista de suportes, desde materiais encontrados na natureza como ossos, folhas, madeira e pedra, até materiais construídos pela ação do homem como cordas, tabuletas de argila, papíro e pergaminho, chegando finalmente ao papel que tanto utilizamos hoje, uma criação original dos chineses. Segundo Fischer (2006), foi graças à disponibilidade do papel em solo europeu e a seu baixo custo que o advento da impressão foi possível em meados do século XV.

Quanto à evolução dos processos de produção gráfica, podemos afirmar que o grande salto tecnológico foi sem dúvida o desenvolvimento dos tipos móveis. Conta-se que foi em 1450 que Johann Gutenberg criou um modelo para reproduzir letras metálicas (os chamados “tipos móveis”) e uma tinta especial que aderiria ao metal, utilizando-os com uma prensa na impressão de livros. Como resultado, deu-se uma produção em massa de páginas de papel impressas, novidade que se espalhou rapidamente pelo continente europeu. Sucessivas evoluções tecnológicas permitiram o posterior desenvolvimento das técnicas de impressão (como a invenção da linotipia, a litografia para impressão de imagens, o papel fabricado em bobinas, a impressão *offset* etc.), principalmente a partir da revolução industrial no século XVIII, garantindo uma agilidade cada vez maior na produção de livros e tiragens cada vez mais altas.

Portanto, o objeto que chamamos livro resulta de uma trajetória de constantes desenvolvimentos tecnológicos tanto de sua materialidade quanto de sua produção. Vejamos o que diz Klock-Fontanille sobre a importância da configuração formal do livro:

No caso da escrita alfabética ocidental, o livro, ou seja, a união em forma de códice de folhas de papel dobradas, é um suporte privilegiado desde a sua invenção, resistindo ainda à concorrência das telas. Ele oferece possibilidades de manipulações formais diferentes da interatividade eletrônica. Mas é também um objeto tecnológico muito adaptado à apresentação de elementos gráficos. [...] Além disso, podemos notar uma ligação entre a forma do livro e seu conteúdo. Como a forma dos tabletes de argila podia indicar o seu conteúdo entre os Sumérios, podemos frequentemente adivinhar o conteúdo de um livro, ou pelo menos o tipo de leitura a ele relacionado, a partir de seu formato – segundo nosso próprio grau de familiaridade com os diferentes objetos-livros. (Klock-Fontanille 2010: 23, tradução nossa.).

A resistência e baixo custo do papel, a possibilidade de folhear o volume garantida pela estrutura do códice, bem como as técnicas de impressão que permitiram altas tiragens são alguns dos fatores que tornaram o livro um “suporte privilegiado”. Esse objeto pode ser subdividido, como diz Klock-Fontanille, em diversas categorias as quais a autora chamou de “diferentes objetos-livros”. Desse modo, à partir de nossa própria familiaridade com cada mercado editorial, podemos diferenciar já pelo formato e aparência

externa do volume categorias distintas de publicação: livro de literatura, livro técnico, manual, dicionário, catálogo, livro infanto-juvenil etc.

Se o que se entende como um “livro” está assim bem caracterizado, a discussão nos leva a questionar o que entendemos como “objeto” de maneira ampla. A Semiótica vem se interrogando há algumas décadas qual o papel exercido pelos objetos na construção do mundo significante que nos rodeia. Para o sociosemiótico Eric Landowski (2018), as coisas que estão distribuídas ao nosso redor, no mundo, só se tornam relevantes do ponto de vista da produção de sentido (“grandezas semióticas pertinentes”) quando passam a estar em relação com sujeitos. É o processo de apreensão que organiza os traços sensíveis percebidos em “objetos”, ou seja, o que se entende por “objeto” se constrói *na e pela* relação com os sujeitos. Nesse processo, além da materialidade do objeto, a espacialidade que esse objeto ocupa assume uma função preponderante. Vejamos o que diz Landowski:

Segundo o senso comum, todo “objeto”, quaisquer que sejam sua matéria, sua forma, seu tamanho e outras qualidades, nos aparece como um elemento que, em razão de sua materialidade (de sua solidez relativa, de seu grau de opacidade), resiste mais ou menos a nós enquanto joga um papel determinado no interior da “porção de espaço” que ele “ocupa”, seja imóvel ou em deslocamento, ou às vezes nem uma coisa nem outra mas sim se mexendo no mesmo lugar, de corpo todo como um colibri sobre uma flor (ou um drone observando sua presa), ou então pondo em movimento apenas parte de si mesmo, como o relógio move seu ponteiro ou o moinho move suas pás. Um objeto é composto efetivamente de partes que apresentam elas também, umas em relação às outras, relações espaciais, estáticas ou dinâmicas. Portanto, é sempre como unidades caracterizadas espacialmente que os “objetos” se destacam, se configuram, se transformam e também operam entre eles ou cooperam conosco. (Landowski 2018, tradução nossa.).

Os objetos ocupam, portanto, uma porção de espaço, seja estática ou dinamicamente, e os sujeitos os percebem por meio de sua materialidade como uma entidade derivada da totalidade espacial que nos rodeia. Mas o que faz com que essas entidades discriminadas da totalidade do espaço sejam consideradas “objetos”, ao invés de simplesmente traços perceptíveis ou “coisas”, por assim dizer? Segundo Landowski (2018), seria o próprio processo interacional entre sujeito e objeto. É pelo seu uso, pela interação, que as porções de espaço ocupadas por traços materiais se tornam “objetos” e passam a servir para algo, a ter valor, a agradar ou desagradar etc. A interação é o fazer transformador que converte as meras “coisas” que nos rodeiam em objetos.

Assim, sob uma perspectiva sociosemiótica, o *uso* é o que converte as coisas em objetos, e é justamente através do uso que podemos caracterizar os objetos de nosso meio. O uso organiza a grande categoria dos “objetos” em

classes menores, em subdivisões, segundo a função que eles assumem ao estar em interação com os sujeitos. Desse modo, as “cadeiras” servem para sentar, as “facas” para cortar, as “lâmpadas” para iluminar etc. Diz Landowski:

Constituir assim a coisa em objeto é ao mesmo tempo fazê-la entrar em uma classe onde estarão presentes outros elementos que, mostrando-se como equivalentes do ponto de vista de sua utilidade, terão vocação a compartilhar o mesmo nome, um “nome comum”, seu nome de uso: por exemplo, esta coisa posta aí sobre a mesa é, como milhares de outras, “uma faca”. E esse nome, uma vez afixado à coisa, sela seu destino por assim dizer. (Landowski 2009, tradução nossa.)

Coisas que apresentam um uso similar são agrupados nas mesmas classes de objetos. Landowski (2009) ainda complementa sua explicação afirmando que o funcionamento de um objeto é regido, de um lado, por regularidades ligadas à sua constituição própria, mas de outro lado pelas regras provenientes da norma cultural, construídas socialmente.

Em suma, entendemos que um “objeto” é uma coisa dotada de consistência material e caracterizada espacialmente que entra em interação com um sujeito, o qual a apreende e a utiliza para algum fim. Ou ainda: “objeto” é uma determinação material e espaço-temporal investida de significação e carregada de um valor de uso.

Assim, o objeto que nomeamos “livro” ocupa uma certa porção de espaço com seu volume, apresenta uma consistência material com suas páginas e é investido de significação pelos sujeitos que com ele interagem. O pertencimento à classe dos “livros” também é dado pelo seu uso, que configura um modo de interação específico com os sujeitos que o leem, uso esse que é tanto determinado por sua configuração física quanto pelas normas sociais. A classe de objetos definida como “livro” pode ter subcategorias e, dentro dessas subcategorias, uma em especial nos interessa por sua relação com a produção literária contemporânea: a categoria dos chamados “livros de artista”, juntamente à categoria correlata dos “livros-objeto”.

### **3. Os livros de artista e os livros-objeto**

Criação do campo das artes, a categoria dos “livros de artista” promoveu a partir da década de 1960 uma forte reinterpretação daquilo que podemos compreender como “livro” e constituiu um movimento relativamente coeso, designando certo gênero de objetos artísticos. O que é, então, um “livro de artista”? Dois aspectos são fundamentais para entendermos essa categoria: de um lado, o contexto dos movimentos artísticos dos anos 1960 e 1970 e o papel assumido pelo artista como responsável pela integralidade da obra impressa e, de outro lado, o uso dos meios de produção da indústria gráfica em uma

tentativa de democratizar o acesso à arte. Vejamos o que diz Anne Mœglin-Delcroix sobre o primeiro ponto, ou seja, sobre o papel assumido pelo artista:

O termo “livro de artista” designa em toda parte um livro geralmente realizado, em todo caso sempre *concebido*, em sua totalidade, por um artista. Esse último pode empregar no livro todos os materiais e modos de fabricação possíveis, em particular os mais novos ofertados pela sociedade moderna. O livro raramente corresponde a uma atividade exclusiva entre os artistas que a ele se dedicam, e ele é mais comumente associado ao uso de outros suportes igualmente alheios à habitual divisão das Belas Artes: fotografia, vídeo, cartão-postal, corpo, voz etc. (Mœglin-Delcroix 2006: 34, tradução nossa.).

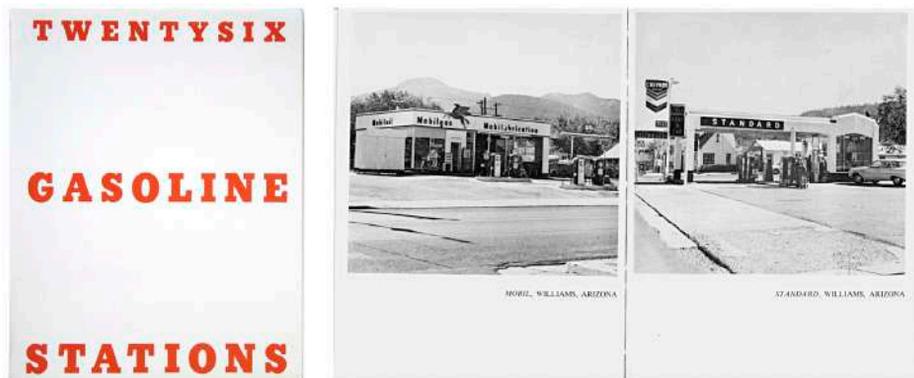
Os artistas do livro de artista eram, portanto, criadores que utilizavam múltiplos sistemas como a fotografia, o vídeo, a gravura etc. e que recorriam ao livro quando a estrutura de códice respondia a suas intenções para algum projeto artístico específico. Além da reivindicação de autonomia e autoria completa por parte dos artistas, o segundo ponto importante para compreendermos o surgimento dos livros de artista enquanto categoria é a utilização dos processos gráficos industrializados em uma pretendida democratização do acesso à arte.

Realizado com os meios ordinários de edição, desprovido de gravuras ou fotografias originais, frequentemente sem numeração ou assinatura, sua fabricação é pouco custosa; por outro lado, o circuito de distribuição que ele pode (em princípio) vir a integrar (as livrarias) o leva a alcançar um público mais amplo do que aquele que frequenta habitualmente galerias e museus. Econômico e de acesso facilitado, o livro de artista participa então como “arte média” desse desejo de democratização da arte caro a vários artistas na virada dos anos sessenta e setenta. (Mœglin-Delcroix 2006: 18, tradução nossa.).

Os livros de artista eram assim muitas vezes obras baratas, produzidas em série e mais semelhantes a objetos industrializados do que àquilo que se entendia então como uma “obra de arte”, ou seja, uma produção que deveria ser única e manual.

Como exemplos de livros de artista, são frequentemente citadas algumas obras dos dois sujeitos considerados fundadores do gênero: o americano Edward Ruscha e o suíço Dieter Roth. Suas produções marcaram as criações subsequentes dos artistas plásticos que atuaram com a estrutura do livro. Ed Ruscha produzia obras constituídas por séries de fotografias de objetos de mesma natureza, normalmente construções ou elementos da vida urbana, organizadas em pequenas publicações de produção gráfica simples cujos títulos indicam com precisão seu conteúdo, como *Twenty six Gasoline Stations* (fig. 3) ou *Every Building on the Sunset Strip* (fig. 4). Enquanto Ruscha desenvolveu uma fórmula única e decidiu de certo modo as “regras” do gênero, as obras de Dieter Roth são mais variadas entre si. Dentro da variedade da produção de

Roth, poderíamos destacar *Daily Mirror Book*, um micro-livro de 2 cm de largura e altura constituído por pequenos fragmentos recortados do famoso tabloide londrino, obra que discute a produção em massa e a imprensa popular (fig. 5).



**Figura3** –*Twentysix Gasoline Stations*, Edward Ruscha,1963.

Fonte: Wikimedia Commons e The i.b.tauris blog.



**Figura4** –*Every Building on the Sunset Strip*, Edward Ruscha,1966.

Fonte: WrightAuctions of Art and Design.



**Figura5** – *Daily Mirror Book*, Dieter Roth, 1961.

Fonte: <<https://postwar.hausderkunst.de>>.

Para além da concepção de livro de artista adotada por Mœglin-Delcroix que poderíamos dizer “predominante”, outros teóricos e artistas utilizam o termo de modos diversos<sup>1</sup>. Embora não exista um consenso sobre

<sup>1</sup> Na obra *página violada*, Paulo Silveira (2001) retoma várias definições de “livro de artista” dadas por diversos autores proeminentes no Brasil e no mundo que enfrentaram o tema até fins do século XX.

o uso da expressão “livro de artista”, vários autores tratam da categoria como um conjunto abrangente que incluiria diversas possibilidades e subdivisões. Segundo Silveira (2001: 25): “Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra...”. O que nos leva a buscar compreender melhor a relação entre o livro de artista e a categoria do livro-objeto.

O chamado “livro-objeto”, conforme o uso original do termo no campo das artes (e não seu uso expandido popularizado recentemente), é um tipo de objeto diferente do livro de artista, embora também seja elaborado por artistas e apresente muitos pontos em comum. O termo “livro-objeto” costuma designar obras realizadas por artistas que buscam reconfigurar a estrutura canônica do livro, em edições de tiragem bem limitada ou mesmo exemplares únicos. Vejamos como Mœglin-Delcroix diferencia a categoria dos livros de artista da categoria dos livros-objeto:

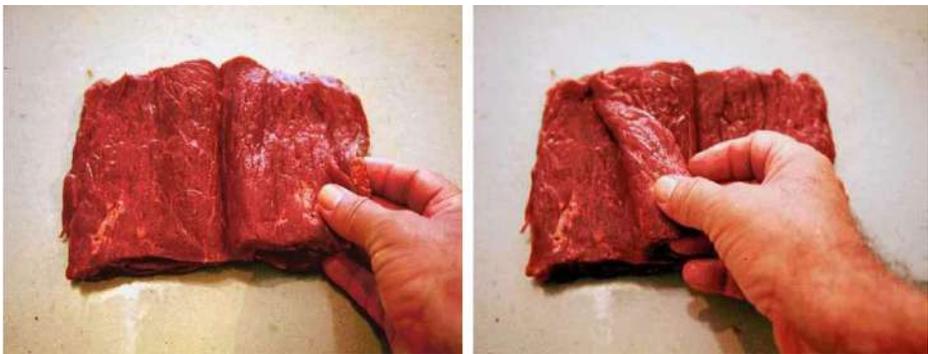
É necessário dissociar o livro de artista do “livro-objeto”. O livro-objeto, cuja edição é limitada a um número bem reduzido de exemplares e na maioria das vezes a um exemplar único, é um objeto de arte precioso, relativamente caro e fortemente tributário do trabalho manual de um artista que produz mais uma escultura em forma de livro ou sobre o tema do livro do que um livro à folhear. Não é preciso dizer que essas distinções, por mais necessárias que sejam, não são sempre fáceis de se estabelecer e não autorizam classificações absolutamente fechadas. (Mœglin-Delcroix 2006: 22, tradução nossa.).

A separação teórica traçada entre a obra múltipla ou seriada e a obra de produção limitada, dita “livro-objeto”, é reforçada por vários pesquisadores, como Paulo Silveira (2001). Ainda segundo Mœglin-Delcroix (2006), o livro-objeto tira partido de materialidades muito distantes do papel, originando “livros” produzidos em mármore, plástico, tecido, alimentos etc.

Para exemplificar as obras chamadas de livros-objeto, mencionaremos duas delas. *Sans Objet / Without Object* de Robert Filliou é um simples tijolo de dimensões que poderiam corresponder aproximadamente a um livro, com uma impressão por carimbo em sua “capa” (superfície frontal) contendo os dizeres “sem objeto” em francês e inglês (fig. 6). Já o *Livro de Carne*, de Artur Barrio, é um pedaço de carne cortado em forma de códice que, quando exposto, decompõe-se em poucos dias diante do público e precisa ser repostado (fig. 7); a leitura feita pelos críticos dessa obra costuma associá-la à violência do regime militar brasileiro, já que o livro-objeto foi produzido na década de 1970.



**Figura6** –*Sans Objet / Without Object*, Robert Filliou, 1984.  
Fonte: <<https://www.richardsaltoun.com/artists/118-robert-filliou/>>.



**Figura 7** –*Livro de Carne*, Artur Barrio, 1978-79.  
Fonte: fotografias de Louis D. Haneuse.

A dinâmica que aproxima e afasta as produções chamadas “livro de artista” e “livro-objeto” parece se apoiar fortemente no quanto cada categoria valoriza a reprodutibilidade e o alcance abrangente da obra ou a especificidade e singularidade de sua produção. Valendo-nos da estrutura mínima da significação e seu jogo de articulação de valores desenvolvida pela Semiótica de Greimas ([1970] 2012), podemos organizar melhor as distinções fundamentais entre uma categoria e outra a partir da oposição semântica:

*/Particular/ (único, exclusivo) versus /Geral/ (genérico, universal).*

Se por um lado temos a generalidade que abarca todos os diferentes tipos de objetos que nos rodeiam, no outro extremo temos a particularidade dos objetos únicos, singulares, que não possuem cópias ou que podemos contar suas poucas ocorrências presentes no mundo. Os livros-objeto se inserem nessa lógica do “particular”: são peças únicas ou de baixíssima tiragem, “exclusivas” por assim dizer, geralmente feitas à mão com materiais inusitados. Trata-se de uma abordagem muito diferente daquela dos livros de artista, os quais exploram justamente a ideia da produção em série e das técnicas de

reprodução gráfica como parte de sua intenção artística. Os livros de artista, nesse viés, apresentam uma valoração que é contraditória aos livros-objeto: a possibilidade de serem múltiplos, seriados, não-particulares. Os livros de artista discutem a produção em série do mundo industrializado, jogando luz sobre as suas possibilidades criativas. Se na superfície a forma do códice é recriada nos dois tipos de produção, vemos que na profundidade os investimentos axiológicos são diferentes.

Caracterizados assim o objeto “livro” e o “livro-objeto”, retornamos agora ao domínio da literatura para ver que efeitos de sentido são construídos quando a expressão “livro-objeto” deixa de estar restrita ao campo artístico e passa a ser utilizada para descrever, amplamente, várias publicações literárias contemporâneas.

#### **4. O “livro-objeto” literário**

Como dizíamos, o termo “livro-objeto” se popularizou e vem sendo utilizado no discurso midiático, no discurso acadêmico e mesmo no discurso comercial de certas editoras para designar determinadas obras de literatura que exploram a plasticidade e as relações intersemióticas. Não se tratam de livros concebidos por artistas plásticos, como seria esperado pelo nome “livro-objeto”, mas sim obras comerciais de literatura criadas por escritores associados a editores, ilustradores e designers, obras reproduzidas por processos mecanizados que se apropriam dos recursos tecnológicos da produção gráfica seriada. Por exemplo, na literatura infanto-juvenil é comum que os livros que realizam experimentações plásticas que reinventam a estrutura tradicional do códice sejam chamados de “livros-objeto”, tanto pela mídia quanto pelas próprias editoras. Para o público adulto, poderíamos citar a editora paulista N-1, que se apresenta como uma casa editorial focada no lançamento de “livros-objeto” numa área transdisciplinar, entre a filosofia, a estética, a política e outras áreas. As obras de literatura para um público adulto das editoras contemporâneas que havíamos mencionado no início— editoras Visual Editions e Éditions Non Standard – também são frequentemente chamadas pela mídia de “livros-objeto”.

Em todos esses casos, destacamos que são publicações que não pertencem ao domínio das artes, mas sim ao da literatura ou a múltiplos domínios combinados, e que advém daí o estranhamento em ler a expressão “livro-objeto”. Quando o livro que reconhecemos socio-culturalmente como “de literatura” passa a ser designado “livro-objeto” literário, vemos que há uma ressemantização em jogo. Essa inversão de termos acarreta novos efeitos de sentido, e vemos que ela é resultado de um investimento feito pelos autores e editoras nas qualidades sensíveis do objeto.

Tomando o termo “livro-objeto” como foco de nossa análise, como um micro-discurso que articula uma totalidade de sentido, podemos analisá-lo na perspectiva de seu percurso gerativo de sentido, desde o nível mais superficial e concreto ao mais profundo e abstrato. Ou seja, podemos analisar na expressão “livro-objeto” os componentes que intervêm no seu processo de produção de sentido.

Em um nível mais concreto, das estruturas discursivas, percebemos que o termo “livro-objeto” constrói imediatamente uma relação interdiscursiva com o campo das artes. O empréstimo ou a retomada da expressão remete diretamente às produções artísticas e, desse modo, confere aos livros de literatura que são assim nomeados certos efeitos de sentido de “prestígio” e de “experimentação”, os quais são normalmente atribuídos ao campo artístico no geral. Essa mesma interdiscursividade indica que as obras chamadas “livros-objeto”, assim como as obras de arte, vão convocar na sensibilidade do leitor aberturas estéticas diversas (pelos canais visual e tátil, ou até mesmo pelos canais olfativo e sonoro) para além da leitura puramente inteligível de sua escrita verbal.

No nível intermediário, narrativo, entendemos que a produção do objeto é narrativizada de modos diferentes conforme ele é nomeado “livro” ou “livro-objeto”. Quando uma publicação é chamada de “livro-objeto”, dá-se uma ênfase ao processo de produção, à tomada das materialidades diversas que originam todos os *objetos* e sua transformação em um *livro*. Por outro lado, a nomeação mais simples “livro” enfatiza na narrativa a etapa final da transformação, em que a materialidade já transformada é reconhecida como pertencente à categoria “livro”. Ou seja, o termo “livro-objeto” indica a transformação da materialidade em um programa narrativo de construção mais do que enfatiza o final dessa narrativa.

Por fim, no nível fundamental ou profundo, encontramos uma articulação semântica que euforiza o caráter do “particular”. Ou seja, a oposição semântica que apontamos como essencial na diferenciação das manifestações livrescas do campo artístico, /particular/ *versus* /geral/, é aqui retomada já que o termo “livro-objeto” implica em uma valorização do particular e, conseqüentemente, do caráter único ou exclusivo de cada uma dessas publicações.

Cabe ainda mais uma conclusão de caráter terminológico: se os discursos jornalísticos, comerciais e às vezes até mesmo acadêmicos usam o termo “livro-objeto” de um modo mais abrangente (*lato sensu*), devemos no entanto ter cuidado em diferenciar o “livro-objeto literário” ou “livro-objeto de literatura” dos “livros-objeto” *stricto sensu*, já que esses últimos fazem parte do domínio artístico e têm a sua categoria bem delimitada após décadas de construção teórica de seus estudiosos. Podemos ainda tratar as publicações

contemporâneas de literatura produzidas com várias linguagens simplesmente como “objetos literários”, evitando assim a confusão com outros campos.

Mas ao invés de tentar aprisionar as publicações em conceitos herméticos, trancafiando-as nos limites inteligíveis do “termo”, o que nos parece mais vantajoso é aproveitar o contato com esses novos objetos literários para nos sensibilizarmos com outros modos de criação. Independentemente das nomeações ou categorias a que pertencem, esses objetos estão circulando no mundo e fazem sentido, eles possuem uma consistência estética que nos convoca a uma (re)abertura de nossa competência estética – e é por isso que falamos em “ressemantização sensível”.

## Referências

---

FISCHER, Steven Roger. 2006 [2003]. *História da leitura*. Tradução Claudia Freire. São Paulo: Editora UNESP.

GREIMAS, Algirdas Julien. 2012 [1970]. *Du sens I: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. 2010. Des supports pour écrire: d’Uruk à Internet. *Français d’aujourd’hui* 170, 13–30.

LANDOWSKI, Eric. 2009. Avoir prise, donner prise. *Actes Sémiotiques (en ligne)* 112.

------. 2018. Note préliminaire. Eléments pour une sémiotique des objets (matérialité, interaction, spatialité). *Actes Sémiotiques (en ligne)* 121.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne. 2006. *Sur le livre d’artiste: Articles et écrits de circonstances (1981-2005)*. Marseilles: Le mot et le reste.

SILVEIRA, Paulo Antonio. 2001. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS.





# Entre o verbal, o gráfico e o escultórico: intersemioticidade na publicação *Tree of Codes*

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-013

Marc Barreto Bogo

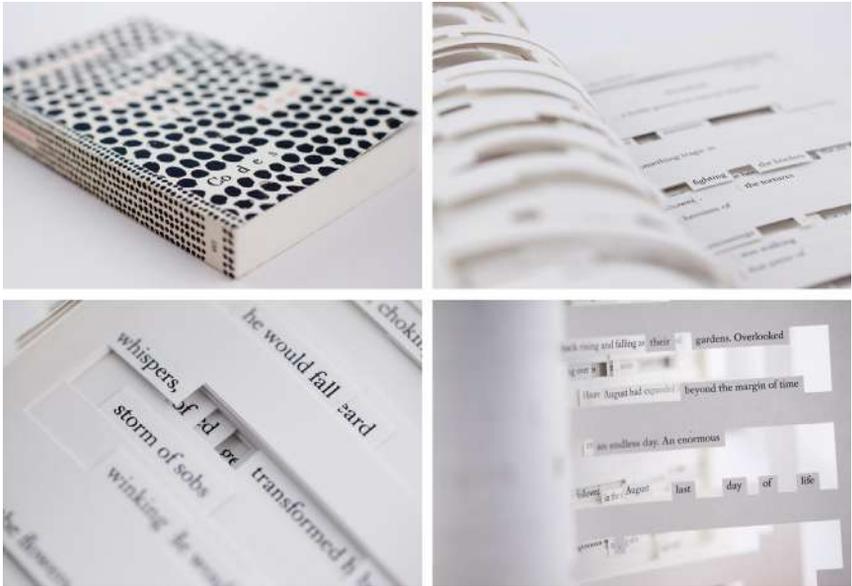
Doutorando PUC-SP: COS/CPS e UNILIM: CeReS

marcbbogo@gmail.com

## 1. Introdução: *Tree of Codes*, objeto literário intersemiótico

Vemos aflorar nesse início do século XXI uma forma de literatura intersemiótica em que o objeto literário é criado a partir das relações entre manifestações de sistemas semióticos diferentes (verbal escrito, fotográfico, arquitetônico, escultórico etc.). Como resultado, encontramos obras editadas em vários países do mundo que combinam diversas linguagens se que testam os limites daquilo que entendemos como “livro” ou “literatura”.

Um título instigante que reflete esse tipo de fenômeno cultural é a publicação *Tree of Codes*, criada pelo escritor norte-americano Jonathan Safran Foer (fig. 1). Esse livro, lançado pela editora inglesa Visual Editions em 2010, é exemplar na maneira como toma diferentes semióticas e as põe em relação. Ele articula a semiótica verbal escrita, a visual gráfica e a espacial escultórica na produção de um objeto literário coeso e original. A curiosa publicação foi desenvolvida explorando a técnica do recorte: cada uma das suas 134 páginas foi produzida com uma faca de corte diferente e, assim, sua leitura se dá entre os espaços preenchidos e os vazados, entre as superfícies impressas e os recortes que nos permitem vislumbrar parcialmente as páginas seguintes. Foer partiu de um livro já existente que considerava seu “livro favorito”, *The Street of Crocodiles* de Bruno Schulz e, com base nele, foi esculpindo uma nova narrativa a partir do trabalho original do autor polonês. Ao decompor e recompor as sentenças da obra de Schulz, chegou a esse livro-objeto que pode ser lido tanto palavra a palavra, sequencialmente, quanto em uma apreensão sincrônica da nuvem de palavras e sons espalhados pelas páginas. Mesmo o título *Tree of Codes* já é um recorte das letras que formam o nome original *The Street of Crocodiles*. O resultado desse processo de recortes é um novo códex que concretiza passagens e articulações diversas entre o sistema verbal escrito e semióticas não verbais.



**Figura 1** –*Tree of Codes*.

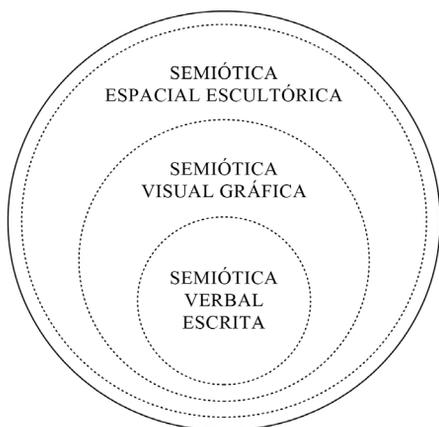
Fonte: <<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

Para analisar essa literatura intersemiótica, nós partimos do modelo geral da produção de sentido elaborado por A. J. Greimas e seus colaboradores: o percurso gerativo do sentido e sua estruturação em níveis, atentando igualmente para as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Consideramos ainda os avanços da Semiótica plástica, da Sociosemiótica e os estudos da estesia levados a cabo por J.-M. Floch, E. Landowski e A. C. Oliveira, entre outros. O objetivo principal é compreender o modo como se constroem as relações entre os diferentes sistemas semióticos em *Tree of Codes*.

Identificamos, de início, quais semióticas estão articuladas na obra. A começar pela primeira de las, apreendida pelo leitor no contato com o livro, vemos que ele é constituído por uma *semiótica espacial*: trata-se de um objeto físico, uma determinação espaço-temporal que possui tamanho, densidade, textura, temperatura etc. Ou seja, estamos diante de uma manifestação espacial, nesse caso construída como se fosse uma escultura, dado o processo de “esculpir” as páginas que é, inclusive, a expressão utilizada pela editora na apresentação da obra. Em seguida, temos nesse objeto uma linguagem visual que é impressa graças aos sistemas de impressão, ou seja, a visualidade submete-se às possibilidades técnicas e regras combinatórias da indústria gráfica, articulando uma *semiótica visual gráfica*. A impressão está gravada sobre a espacialidade do livro e, portanto, a semiótica espacial é pré-requisito

para a visual. Enfim, temos a *semiótica verbal* que, para ser lida, depende da visualidade da letra impressa que é posicionada na espacialidade do objeto livro.

Temos assim uma identificação inicial das linguagens que estão relacionadas na obra de Foer (fig. 2). Em nossa leitura, começaremos a análise pela semiótica verbal escrita, seguindo pela visual gráfica e, por fim, analisando a semiótica espacial escultórica.



**Figura 2** – Semióticas articuladas na totalidade *Tree of Codes*.  
Fonte: o autor.

## 2. Sistema verbal escrito

A obra de Jonathan Safran Foer foi construída a partir do recorte de palavras e frases do livro *The Street of Crocodiles* (“A Rua dos Crocodilos”), de Bruno Schulz. A semiótica verbal articulada na produção de sentido de *Tree of Codes* parte, portanto, de um primeiro processamento desse mesmo sistema realizado por Schulz.

*The Street of Crocodiles* foi lançado originalmente em polonês em 1934 e publicado em tradução para o inglês em 1963. Trata-se de uma coletânea de treze histórias curtas, em forma de memórias, que possui papel proeminente na produção literária de Schulz. As histórias apresentam personagens recorrentes e se passam em uma versão fictícia e fantástica da cidade polonesa onde viveu o autor. Os capítulos são narrados por uma criança – ou, mais propriamente, por um adulto que escreve suas memórias e relembra os tempos da infância – e tratam de sua relação com seu núcleo familiar e com a cidade que os abriga. Além do narrador, os principais personagens da obra são o seu Pai e a sua Mãe (grafados com a inicial em caixa alta, como nomes próprios).

De que modo essa obra foi retomada por Foer? Logo ao abrirmos nosso exemplar de *Tree of Codes* e passarmos as breves páginas pré-textuais, percebemos que a leitura da semiótica verbal não é tão simples. Entre os espaços preenchidos e os vazados, entre as superfícies e os recortes, existem ao menos duas maneiras possíveis de se ler o código verbal. Um primeiro modo de apreensão do verbal se faz lendo uma página de cada vez, ordenadamente,

de maneira que as palavras de cada página são lidas em sequência, palavra a palavra e página a página, sem levar em consideração o conteúdo das páginas subsequentes. Essa seria uma prática de leitura plana e linear, mais próxima da leitura de um romance convencional. Para ler desse modo, alguns leitores relatam usar certos artifícios, por exemplo a colocação de uma folha em branco sob cada página, para melhor separar as palavras de cada superfície. Outra maneira de ler a obra, completamente diferente, é apreender a cada abertura do livro todas as palavras e fonemas que são visíveis, seja na própria página, seja nas páginas seguintes por entre os recortes. Essa seria uma leitura na tridimensionalidade e fragmentada, não-tradicional. Temos assim uma oposição no plano da expressão verbal entre dois modos de disposição do texto:

Leitura plana linear vs. leitura tridimensional fragmentada.

A leitura linear respeita, no geral, as normas convencionadas de articulação do sistema verbal na língua inglesa; a ideia de linearidade está associada fortemente à fala e à escrita. Nesse modo de leitura, encontramos sentenças completas que se sucedem umas às outras, formando uma história com começo, meio e fim.

Já a leitura tridimensional e fragmentada, que se dá quando prestamos atenção em todas as palavras e sílabas visíveis na espacialidade, parece não respeitar as convenções de escrita. Ela sobrepõe as palavras umas às outras de modo que às vezes a totalidade de cada vocábulo não fica inteiramente visível. O que enxergamos são pedaços de palavras, partes de sentenças em que podemos relacionar mais livremente uma figura à outra, um sentimento ao outro, ou ainda unir sílabas e letras que pertenciam inicialmente a frases diferentes (fig. 3). A ideia de “fragmentação” está associada à incompletude das palavras em que entrevemos apenas letras ou sílabas separadas do vocábulo completo, mas também ao fato de que esse modo de leitura ressalta os recortes de uma obra anterior e seu caráter agora fragmentário.



**Figura 3** –Na tridimensionalidade, fragmentos de palavras e frases ficam sobrepostos uns aos outros.

Fonte: <<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

O leitor modula o seu próprio ritmo de leitura, entre a planura e a tridimensionalidade: à medida que ele se concentra em apenas uma página ou vai acrescentando duas, três ou todas as páginas visíveis em sequência, a leitura linear das palavras completas vai se tornando uma leitura cada vez mais fragmentada, com vocábulos incompletos que vão pouco a pouco deixando de lado as regras gramaticais.

Enquanto a leitura fragmentada na tridimensionalidade parece voltar nossa atenção para o próprio significante da linguagem verbal, na leitura plana linear identificamos mais claramente os elementos do discurso, a narrativa e os valores fundamentais. Assim, na leitura sequencial linear, a história esculpida por Foera partir do livro polonês trata de um garoto e de sua relação familiar, assim como na obra original, mas dessa vez o enfoque é dado na relação entre o pai e a mãe, que parecem enfrentar uma crise conjugal e sua conseqüente separação.

As projeções de atores, espaços e tempos do nível discursivo em *Tree of Codes* surpreendem por serem bastante diversas da obra original de Bruno Schulz. Os personagens se repetem entre uma obra e outra, porém em número menor: a versão da história recortada por Foer é centrada em um núcleo familiar reduzido (pai, mãe, filho), omitindo outros membros da família que constavam na primeira obra. Alguns personagens ganham mais destaque, como a mãe do narrador, que deixa de cumprir um papel secundário e passa a estar diretamente implicada nos principais eventos da trama. As marcas temporais que remetiam ao final do século XIX e início do século XX na obra de Schulz são apagadas no recorte do novo livro, com a história podendo se passar quase em qualquer época, inclusive na contemporaneidade. No discurso, muitas figuras se repetem, embora alguns temas são mais evidenciados na obra de Foer (por exemplo, o tema da crise conjugal).

Já nos níveis narrativo e fundamental, a nova obra mostra-se dotada de originalidade e há pouca relação com *The Street of Crocodiles*. Apesar de as palavras usadas serem as mesmas, o recorte origina sequências narrativas inéditas e articula novos valores fundamentais. A narrativa de *Tree of Codes* pode ser organizada em dois grandes blocos narrativos: um primeiro bloco que descreve a separação conjugal entre o Pai e a Mãe e um segundo bloco consecutivo que trata do despertar sensível do narrador para o mundo que o rodeia.

No nível fundamental, encontramos ao menos dois sistemas de valores que parecem estruturar a axiologia de base. O primeiro diz respeito às fases da vida humana e suas passagens: com o amadurecimento do personagem principal e a narrativa que mostra seu despertar sensível, percebemos que essa obra trata do desenvolvimento do jovem e de sua passagem para a vida adulta. Esse eixo semântico poderia ser estruturado a partir da seguinte oposição: /maturidade/

vs. /infância/. Outro sistema de valores, correlacionado ao primeiro, trata do modo como o sujeito alcança a idade adulta: o narrador cresce e supera seus traumas de infância a partir de um desenvolvimento pessoal de ordem estética, ou seja, apoiado em sua sensibilidade. Assim, um segundo eixo semântico se delineia: /sensibilidade/ vs. /intencionalidade/.

Se o personagem da narrativa realiza um desenvolvimento sensível para alcançar a maturidade, o plano da expressão verbal da obra também explora sua dimensão estética e promove o desenvolvimento sensível do leitor ao propor reconfigurar a linguagem verbal em uma nova forma de leitura dada “na tridimensionalidade”, ao invés da leitura tradicional “plana”. Na disposição do verbal escrito, encontramos portanto uma relação de semissimbolismo<sup>1</sup> entre expressão e conteúdo, que poderia ser assim sintetizada: tridimensionalidade vs. planura :: /sensibilidade/ vs. /intencionalidade/.

### 3. Sistema visual gráfico

A semiótica visual é articulada na obra através de escolhas gráficas que formam um “conjunto signifiante”: há uma série de elementos como tipografia, formato, cores de impressão, diagramação, processo de impressão etc. que, ao serem selecionados em seus paradigmas e combinados em sintagmas, acarretam efeitos de sentido diversos. Na análise do plano da expressão da obra, partimos das categorias visuais já bem constituídas pelos estudos da Semiótica plástica<sup>2</sup>: categorias cromática, eidética, topológica<sup>3</sup> e, ainda, traços da categoria matéria que impactam na visualidade.

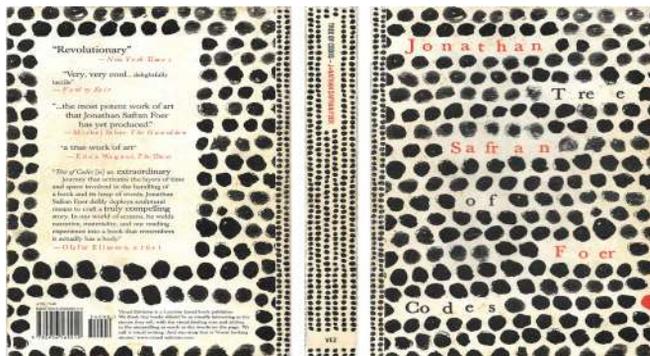
A expressão da visualidade em *Tree of Codes* estrutura-se, assim, a partir de uma série de oposições plásticas. No exterior do códice (fig. 4), o cromatismo é saturado vs. dessaturado: enquanto a maior parte da capa, quarta capa e lombada é composta em preto e branco, alguns pontos vermelhos vibrantes destacam-se contra os demais elementos. Na escolha tipográfica, a oposição plástica é a da regularidade vs. irregularidade: embora a fonte escolhida seja uma serifada tradicional, ela apresenta seus contornos irregulares, com pequenas ranhuras ou falhas no desenho das letras, o que é enfatizado pela escolha do material poroso e rugoso da capa. Os espaçamentos entre os caracteres também são irregulares, fazendo com que certas letras estejam próximas demais entre

<sup>1</sup> Pode-se entender o semissimbolismo como a correspondência entre uma categoria do plano da expressão e uma categoria do plano do conteúdo. A noção foi desenvolvida sobretudo nos estudos de semiótica visual por Jean-Marie Floch, especialmente no primeiro capítulo de *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (Floch 1985).

<sup>2</sup> Uma síntese dessa abordagem plástica da visualidade pode ser encontrada no estudo “As semioses pictóricas” (Oliveira 2004).

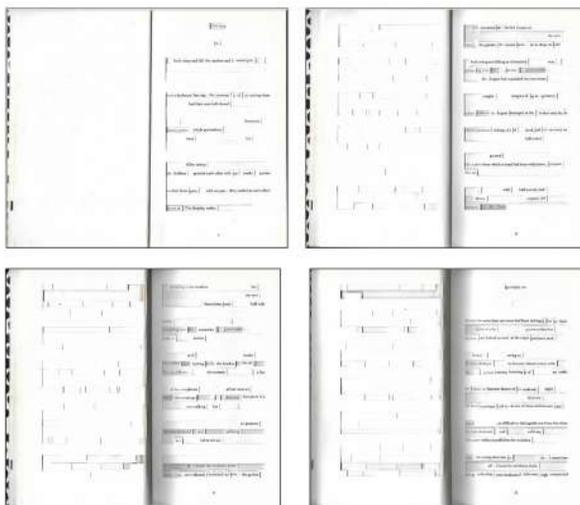
<sup>3</sup> Veja-se os verbetes “Chromatique (catégorie ~)”, “Eidétique (catégorie ~)” e “Topologique (catégorie ~)” elaborados por Félix Thurlmann para o segundo volume do *Dicionário de Semiótica* (Greimas e Courtés 1986).

si, enquanto outras estão muito afastadas. Quanto à distribuição topológica, encontramos uma oposição do tipo cheio vs. vazio: toda a superfície das capas é coberta por manchas arredondadas pretas que parecem feitas à mão, pontos dispostos sequencialmente que configuram linhas horizontais atravessando a totalidade da capa e quarta capa. As linhas seguem toda a extensão da esquerda para a direita e preenchem o espaço decima a baixo, como se as manchas fossem uma espécie de código ou escrita enigmática.



**Figura 4** – Quarta capa, lombada e capa de *Tree of Codes*.  
Fonte: Foer (2010).

Na parte interior do códice, ou seja, em seu miolo, encontramos o bloco das páginas recortadas (fig. 5). A princípio, o que fica evidente nos recortes é a profusão de linhas verticais e horizontais que se sobrepõem umas às outras, formando retângulos, quadrados e blocos retilíneos diversos e sobrepostos. O desenho de cada corte, com suas várias reentrâncias e saliências, constrói formas que são principalmente horizontais. Assim, os recortes apresentam um componente eidético ortogonal (vs. diagonal), retilíneo (vs. curvilíneo) e horizontal (vs. vertical), bem como uma distribuição topológica em profusão (vs. economia).



**Figura 5** – Algumas das páginas recortadas no miolo.  
Fonte: Foer(2010).

Percebemos que o projeto gráfico do livro constrói dois temas principais: o tema da “codificação e leitura” e o da “tradição do livro e sua ruptura”. O primeiro tema é concretizado nos elementos gráficos que parecem esconder uma significação oculta, por exemplo o pareamento desigual das letras no título ou então o ponto vermelho nas capas, mas principalmente nas manchas sequenciais que formam uma espécie de escrita misteriosa a ser decifrada pelo leitor. Já o tema da tradição do livro é dado pela aparente normalidade da capa, formada por elementos que usualmente compõem uma capa de livro – título, autor e elementos gráficos de apoio, dispostos em uma encadernação brochura regular –, figurativizando assim um código tradicional quando o volume está fechado. Esse tema da tradição é rompido, no entanto, quando ao abrir o volume o leitor encontra a profusão de recortes diversos. Frente ao projeto gráfico da obra, o leitor é provocado pela visualidade do livro a descobrir o modo adequado de ler, ele deve conquistar a competência necessária para empreender a leitura.

Assim, em um nível narrativo, entendemos que a obra apresenta por meio de sua semiótica visual gráfica uma mudança de estados: justamente a transformação de um código tradicional em um objeto literário de intensa exploração plástica. Se em um primeiro olhar o livro possui a aparência de um volume tradicional, ao abri-lo o leitor descobre uma mudança: há uma forte experimentação gráfica em seu interior, criada por meio dos recortes. Ao programa narrativo da transformação do livro segue o programa do desvendamento de seu código secreto: o leitor deve descobrir a maneira “correta” de ler o livro, ou seja, ele precisa desvendar o seu processo de decodificação. A visualidade põe em circulação uma axiologia de valores no nível fundamental apoiada justamente na experimentação com a plasticidade da obra, em oposição à tradição de escolhas gráficas já testadas e consagradas, o que se articula na categoria semântica: /imprevisibilidade/ vs. /previsibilidade/.

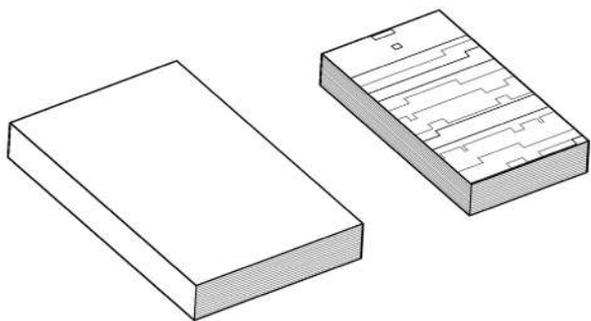
Novamente temos a construção de uma relação de semissimbolismo, dessa vez marcada pela fórmula: irregular vs. regular :: /imprevisibilidade/ vs. /previsibilidade/. O espaço de experimentação plástica e, conseqüentemente, de imprevisibilidade em relação aos modos tradicionais de edição corresponde à parte interior da obra, em que os recortes possuem uma forma irregular variando página a página. Além disso, o espaçamento irregular entre as letras da capa e a irregularidade no desenho das manchas antecipam a experimentação plástica do miolo, sendo assim também homologáveis à imprevisibilidade.

#### **4. Sistema espacial escultórico**

O livro é um objeto que ocupa certo espaço, que possui uma configuração tridimensional e com o qual interagimos, manuseando-o. No caso de *Tree of*

*Codes*, percebemos um caráter escultórico: ao abordarem a obra, é comum que os comentadores utilizem palavras como “escultura” ou “escultórico” para se referir à publicação. Na linguagem escultórica, o plano da expressão que concretiza o conteúdo é composto por substâncias tanto espaciais quanto táteis e por isso, ao tratar da semiótica espacial, nos referimos tanto à ocupação tridimensional de certa porção do espaço quanto às qualidades físicas do objeto (peso, temperatura, densidade etc.).

Ao tomar *Tree of Codes* nas mãos, percebemos que dentro do volume sólido e paralelepípedo do livro fechado podemos identificar um segundo volume, menor e englobado por ele, que se trata justamente da área com os recortes no miolo. Enquanto o volume exterior é sólido e preenchido, o volume interior é vazado e tem áreas ocas (fig. 6). Esse volume interior é cerceado pelo volume exterior por meio das margens interna e externa, pelas margens superior e inferior, mas também por blocos de páginas inteiriças no início e fim do livro. Entre os dois volumes que configuram a dimensionalidade do livro, encontramos contrastes plásticos como: englobante vs. englobado, preenchido vs. vazado e sólido vs. oco. O contraste entre uma forma preenchida no exterior do volume e as inesperadas formas vazadas em seu interior potencializa a surpresa do leitor ao abrir seu exemplar pela primeira vez.



**Figura 6** – Volume englobante preenchido e volume englobado vazado na dimensionalidade do livro.

Fonte: o autor.

Há um forte contraste plástico do tipo superfície vs. volume na obra. À primeira vista, o sólido paralelepípedo desse códice é percebido como um volume que assemelha-se a um livro tradicional, em que cada uma das páginas poderia ser interpretada como uma superfície à parte. No entanto, vê-se um jogo entre a superfície e o volume que ressignifica a ideia de “página”: se a página normalmente está associada ao termo “superfície”, na obra de Foer a página vira também “volume”. Em meio aos recortes, entre cada camada desse livro-escultura, o leitor pode entrever o espaço livre que é deixado entre uma camada e outra e que confere profundidade e volumetria ao objeto.

Todas as qualidades espaciais e táteis do texto-escultura organizam um plano da expressão que é indissociável de seu plano do conteúdo. No discurso da

espacialidade, encontramos alguns temas principais: o segredo ou a ocultação, os procedimentos artísticos e a temática da editoração. No nível narrativo, o que esse livro-escultura nos conta é a própria transformação da materialidade para tornar-se obra: enquanto a figura do livro tradicional nos mostra uma obra completa e acabada, os recortes labirínticos dão a ver o próprio processo de produção desse objeto. *Tree of Codes* põe em paralelo o procedimento do escultor com o procedimento do escritor: o autor-escultor transforma o objeto sobre o qual opera segundo a lógica da retirada, indo do escrito ao apagado, ou do material preenchido ao material vazado. A passagem de estados se dá entre um estado inicial de incompletude que, por meio da extração ou recorte, atinge seu estado final de completude. Considerando essa narratividade, podemos identificar o nível fundamental da linguagem escultórica do livro como uma articulação da categoria: /processo/ vs. /produto/.

Ao valor do processo corresponde, no plano da expressão, o termo *vazado*, enquanto ao valor do produto corresponde o termo *preenchido*. Podemos assim sistematizar a relação semissimbólica da espacialidade: vazado vs. preenchido :: /processo/ vs. /produto/.

## 5. Relações intersemióticas

As intersemiotocidades presentes em *Tree of Codes* podem ser estudadas tanto como relações dadas no interior de uma mesma manifestação, ou seja, sincretizadas no espaço do livro, quanto como traduções ou transposições entre manifestações diferentes. Vejamos essas duas modalidades, a começar pelo sincretismo de linguagens.

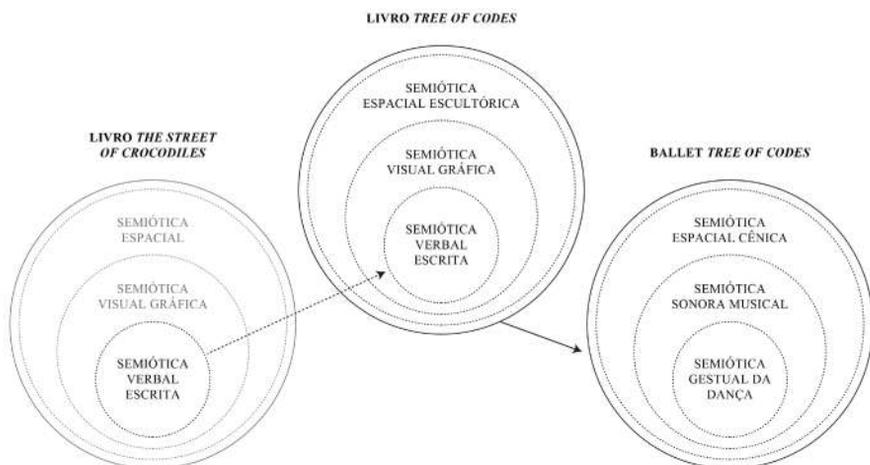
Nossa estratégia de análise desse objeto literário foi a de examinar a articulação de cada uma das semióticas envolvidas: a verbal escrita, a visual gráfica e a espacial escultórica. Em cada linguagem, procuramos mostrar tanto os contrastes que organizam seu plano da expressão quanto a estruturação de um percurso gerativo de sentido no plano de conteúdo. No entanto, apesar de analiticamente adotarmos uma sistematização por etapas, vemos que, no ato de leitura, essas linguagens não são lidas passo a passo, isoladamente, mas são ofertadas à apreciação do leitor juntas ou encadeadas. O objeto literário é uma manifestação única em que as linguagens aparecem, na maior parte do tempo, sincretizadas.

Há certos elementos que se repetem entre os diferentes sistemas, construindo um efeito de sentido de transversalidade entre as semióticas convocadas na manifestação. Por exemplo, encontramos no nível discursivo algumas figuras reiteradas nas semióticas verbal, visual e espacial: as figuras do códice tradicional, da cidade e do labirinto, que podem assim ser consideradas figuras transversais, atravessando as diferentes linguagens.

Em cada um dos sistemas empregados no livro foi possível encontrar uma relação de semissymbolismo entre uma categoria da expressão e uma categoria do conteúdo, o que se mostrou um procedimento reiterado que marca a integração das três linguagens sob uma mesma lógica enunciativa – a chamada “enunciação global” que caracteriza o sincretismo de linguagens. O emprego consistente do semissymbolismo indica um uso apurado das linguagens no objeto literário mas também exige, por sua vez, um trabalho mais atento do leitor ou analista para apreender os sentidos da manifestação.

Para tratar os diferentes tipos de sincretismo, Oliveira (2009) elaborou uma tipologia dos modos de sincretismo a partir da apreensão das impressões sensíveis. Segundo tal tipologia, percebemos em *Tree of Codes* que a espacialidade, a visualidade e o verbal escrito entretecem relações que a autora nomearia tanto como “concatenação” (sincretismo por união) quanto “encaixe” (sincretismo por concentração), estando as linguagens ora unidas, ora concentradas. Explicamos: no caso da espacialidade, essa linguagem aparece sempre simultaneamente aos demais sistemas, já que eles estão articulados no espaço do livro. Porém, se pensamos na atenção que o enunciador demanda do enunciatário na leitura da obra, vemos que essa leitura deve ser feita em certa ordem, atentando ora para uma semiótica, ora para outra, em um encadeamento de uma à outra. Ou seja, ainda que as linguagens sejam ofertadas à apreciação do leitor em concatenação (sincretismo por união), elas também são organizadas sob uma lógica de um percurso de leitura, apresentando uma ordenação em que certos sistemas são apreendidos antes e outros depois, caracterizando também um sincretismo por concentração (encaixe).

Vejam agora uma segunda modalidade de relação intersemiótica. Na tradição dos estudos da intersemiotividade que tratam de traduções e transposições, encontramos também em nosso objeto de estudo relações construídas entre unidades de manifestação diferentes (ou seja, entre um texto e outro). Assim, *Tree of Codes* é uma publicação construída a partir de outra, anterior (*The Street of Crocodiles*), e foi posteriormente adaptada para uma manifestação ainda mais diversa, um *ballet* contemporâneo criado pelo coreógrafo Wayne McGregor e apresentado inicialmente em Manchester no ano de 2015. A semiótica verbal da obra de Bruno Schulz foi transposta para o verbal, visual e espacial de *Tree of Codes*; em seguida, as semióticas verbal, visual e espacial da publicação analisada inspiraram a criação do *ballet* que articula as linguagens espacial, sonora e gestual (fig.7).



**Figura7** –Passagens entre *The Street of Crocodiles*, o livro *Tree of Codes* e o *ballet Tree of Codes*.

Fonte: o autor.

Do livro *The Street of Crocodiles*, Jonathan Safran Foer retomou apenas as palavras, ou seja, a semiótica verbal, já que nem a qualidade espacial nem a qualidade visual das edições dessa obra foram particularmente importantes em seu processo criativo. As retomadas do sistema verbal entre as duas obras são bastante evidentes: muitas figuras se repetem no nível discursivo, por exemplo, assim como os personagens (em número reduzido). Porém, se essas retomadas são mais explícitas, as transposições para as outras semióticas (espacial e visual) também são perceptíveis: a descrição “labiríntica” da cidade em que o narrador de *The Street of Crocodiles* vive foi recriada nas semióticas visual e espacial de *Tree of Codes*; a figura da “cidade”, presente na escrita de Schulz, também é figurativizada na espacialidade escultórica; as palavras “vazio” e “silêncio”, usadas em ambas as obras, refletem-se nos vários recortes presentes na plástica espacial e visual da publicação.

E quanto ao espetáculo de dança? Quais elementos da expressão e do conteúdo foram transpostos do livro ao *ballet*, de um conjunto de semióticas a outro? Embora não caiba aqui uma análise completa do espetáculo, podemos apenas destacar que vários contrastes plásticos da publicação *Tree of Codes* foram recriados no *ballet* homônimo. Por exemplo, a categoria da profusão *versus* economia: no cenário do espetáculo, há uma profusão de elementos com as figuras sobrepostas de numerosos bailarinos que cruzam o palco e um jogo de espelhos, que replicam suas imagens; os corpos são seguidos por seus próprios reflexos nos espelhos do cenário. Essa escolha plástica pode ser entendida como uma retomada da categoria da profusão que já estava articulada na publicação:

havia uma grande quantidade de recortes nas páginas, vistos sobrepostos uns aos outros, em profundidade. A dinâmica entre profundidade e superfície perpassa todo o *ballet*, com o uso dos espelhos gerando cada vez mais camadas na profundidade do palco. No livro, a categoria superfície vs. profundidade organiza tanto a expressão da semiótica espacial quanto da semiótica verbal e esse contraste plástico é recriado no *ballet*, nas semióticas espacial cenográfica e gestual da dança.

A fragmentação, que era uma das modalidades de leitura do verbal escrito, aparece também nos sons do espetáculo. O compositor Jamie xx desenvolveu a música eletrônica do *ballet* a partir de um algoritmo que foi alimentado com fragmentos da obra escrita. A música é acompanhada de letra cantada, mas a voz que canta é bastante distorcida eletronicamente, de tal modo que as palavras tornam-se apenas sílabas, suspiros, exercícios vocais. Ou seja, a voz torna-se apenas fonemas, assim como as palavras do livro que víamos fragmentadas entre um recorte e outro. De certa maneira, na passagem do verbal escrito ao cantado, as palavras também são “recortadas” pelo compositor e rearticuladas em uma nova configuração.

A inusitada escolha do *ballet* como gênero e da dança como linguagem parece confirmar a poeticidade do livro *Tree of Codes* e a complexidade da articulação de suas linguagens. Entre suas semióticas relacionadas em sincretismo, no espaço do código, e as semióticas transpostas entre diferentes manifestações, o objeto literário constrói seus sentidos, desafiando os leitores a compreender sua semiose, entre expressão e conteúdo, pela consideração das relações de intersemioticidade.

## Referências

---

FLOCH, Jean-Marie. 1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdã: Hadès-Benjamins.

FOER, Jonathan Safran. 2010. *Tree of Codes*. Londres: Visual Editions.

GREIMAS, Algirdas Julien & Joseph COURTÉS. 1986. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2: compléments, débats, propositions*. Paris: Hachette.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. 2004. As semioses pictóricas. In Ana Claudia de OLIVEIRA (org.), *Semiótica Plástica*, 115–158. São Paulo: Hacker.

------. 2009. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In Ana Claudia de OLIVEIRA & Lucia TEIXEIRA (orgs.),

*Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética, 79–140.*  
São Paulo: Estação das Letras e Cores.

SCHULZ, Bruno. 2008 [1934]. *The Street of Crocodiles and Other Stories*. Tradução do polonês para o inglês Celina Wieniewska. Nova York: Penguin Books.

# **RECURRENCIAS Y TRANSFORMACIONES**





# Salomé: un caso de recurrencia discursiva

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-014

Oscar Traversa

Universidad Nacional de las Artes, Crítica de Artes  
oscarcesartraversa@gmail.com

## 1. Exordio

Son muchos quienes se han cruzado con Salomé sea por su fe religiosa o por curiosidad de lectura de la Biblia, también puede haber sucedido a través de la frecuentación cinematográfica, si es cinéfilo o de edad avanzada a través de la audaz danza de los siete velos, interpretada por Rita Hayworth en la década del 50. Si es joven las versiones fílmicas de Almodóvar, Kent Russel o Al Pacino; de gustar del teatro en Buenos Aires tendrá presente la singular versión de Mauricio Kartun. De apreciar la ópera, la creación de Richard Strauss sigue hasta el presente provocando escándalos y puestas de gran valor. O bien, para quien guste de la canción puede recurrir a Chayanne, quien le dedicó un tema sin precedentes, pues está dedicado al poco virtuoso padrastro de Salomé. No les será ajena tampoco esta figura a quienes se interesan por la pintura o la poesía. Pero, por el contrario, como no ha sido frecuentada en el ámbito de la semiótica nos parece interesante convocarla por la cualidad de figura repetida en modo diverso en la larga duración histórica<sup>1</sup>.

En el caso de Salomé su saliencia de manera fuerte (notoria y evidente), se incluye en un fenómeno mayor, el de la *recurrencia semiótica*<sup>2</sup>, la que compete a los modos generales que dan lugar a la producción signica pues, se sabe, que sin algún modo de repetición no hay producción de sentido. El caso que presentamos constituye una de las múltiples variantes del fenómeno que nos interesa al menos por cuatro razones concurrentes: la *persistencia temporal* (2000 años), tratarse de una *configuración narrativa*, su singular curso de *artificación* y, finalmente, sus cualidades como *dispositivo mediático*.

<sup>1</sup> El gran impulso de la figura de Salomé se produjo en el último tercio del siglo XIX, en especial en cuanto a la actividad poética; un trabajo que se ocupó de estudiar ese fenómeno, incluso desde el punto de vista cuantitativo, fue Anthony Pym (1989: 311-322) en *The importance of Salomé: approaches to a fin de siècle theme*.

<sup>2</sup> Magariños de Morentin (1989) se ocupó de precisar la noción desde el punto de vista semiótico, en un próximo trabajo nos extenderemos a propósito de esa noción.

El curso del trabajo consiste en comentar estos aspectos con el fin de avanzar en la circunscripción de lo que consideramos una *noción de interés y pertinencia semiótica*.

La recurrencia como tal se manifiesta de manera necesaria, tanto en los fenómenos que solemos llamar *naturales* o los que, dudando, llamamos *culturales*. Del lado de las diferencias constantes y ritmos biológicos, para los primeros; en cuanto a las culturales, son tan notorias y necesarias ciertas repeticiones, las que corresponden al sistema de la lengua en sus manifestaciones idiomáticas y las que pueden ser en apariencia menores pero fundamentales (la tilde, la diferencia fonética mínima), útiles al fin, cosas “iguales pero un poco distintas”, según la fórmula de Borges.

El caso de Salomé constituye una manifestación de interés para mostrar la pertinencia semiótica de la noción de *recurrencia*, en este particular pueden señalarse que la extensión del fenómeno en los aproximadamente 2000 años de existencia de sus variantes, ha hecho que transcurra a través del conjunto de los sistemas y artefactos empleados para producir los intercambios de las exteriorizaciones de la actividades mentales de nuestra especie<sup>3</sup>, a partir de la oralidad hasta los recursos electrónicos de nuestros días. Tránsito cumplido, como ya hemos señalado, del discurso plenamente religioso al plenamente artístico, ha dado lugar a desempeños de alta complejidad en cada una de las series en las que se alojó: escriturales, plásticas, sonoras y, además, en los casos más recientes -de la ópera a la cinematografía-, en productos también de alta complejidad escénica. A lo que se suma, que se ha tornado entre el fin del siglo XIX y todo a lo largo del XX y en el XXI, en un producto de notoria presencia en la actualidad estética.

## 2. La trayectoria de Salomé

La figura de Salomé se sitúa entre lo accesorio y lo difícil de parangonar por un creyente actual como motivo religioso, seguramente dispar en su origen: ¿qué trascendencia era atribuible a esa aislada figura en relación con las de la magnitud propia de la fe cristiana? ¿Qué podría atribuirse a la voluntad de posesión de una joven bailarina que, con su gracia, impresiona a Herodes en épocas de pleno dominio masculino? La respuesta a estas cuestiones se incluye en un marco conflictivo pues el seducido monarca gobernaba un protectorado romano del Mediterráneo Oriental pleno de conflictos interiores de intrincada índole religiosa y política. El que, por otra parte, era su padrastro y tío a su vez de la bailarina, pues su madre (Herodías era su nombre) se convirtió en esposa de Herodes –así se llamaba el monarca- luego del divorcio del hermano mayor del actual marido.

---

<sup>3</sup>En un trabajo que se refiere al ciclo de Salomé, en lo que concierne a la plástica, de Mónica Ann Walker Vadillo (2016: 89-107) presenta una secuencia ordenada, con especial detalle hasta el siglo XVI y de modo breve hasta el XIX.

Hace alrededor de 2000 años, dos evangelistas se ocuparon de aludir al episodio y, desde ese lejano momento hasta nuestros días no dejó de interesar, especialmente al mundo de las prácticas artísticas en muy diferentes dominios, a condición de un “cambio de mundo”, un fortalecimiento del correspondiente al goce del espíritu especialmente terrenal y corpóreo (el arte) y el debilitamiento de la atención en la creencia trascendente (el religioso).

Ninguno de los evangelistas llama por su nombre a la bailarina, es Flavio Josefo quién lo hace en *Antigüedades Judías* (de manera errónea); los evangelistas Mateo 14: 1-12 y Marcos 6: 16-29, coinciden en la escena de la danza e incluso en el motivo de la decapitación. El horrendo acto estaba motivado por un reproche grave realizado por Juan el Bautista a Herodes en cuanto a que había tomado por esposa a Herodías, en tanto ex mujer de su hermano mayor, contraviniendo de ese modo un precepto religioso. Así entonces, la dicha Herodías odiaba al Bautista y deseaba su muerte, en tanto era señalada como réproba e instigadora de la violencia para con la regla religiosa.

Aprovechó, entonces, para el cumplimiento de sus propósitos de venganza de las acusaciones del bautista, un festejo de cumpleaños de su marido en el que Salomé, su hija, se libraría a la danza que fascinaría a Herodes quien, a la sazón, promete compensar a la joven con lo que desee, incluso con “la mitad de su reino”. Salomé, finalizada la danza y reiterada la promesa de Herodes, consulta con su madre quien la induce a que le solicite, de inmediato, la cabeza del Bautista. Herodes, incómodo frente al pedido accede, cuidadoso de no malquistarse ante sus invitados –notorios funcionarios locales y romanos– por violar una promesa hecha en público; da entonces a un servidor la orden de ejecución y además que presente de inmediato, en una bandeja, la testa de la víctima.

Un brevísimo repaso del curso discursivo de Salomé nos será útil para valorar este último aspecto; la presencia escrita del suceso, luego de las iniciales bíblicas, mereció la atención de plumas de primera importancia en el ámbito del cristianismo, Ambrosio de Milán (340-397) y Agustín de Hipona (354-430), maestro y discípulo, se ocupan del asunto y difieren en su tratamiento: por parte del primero (además de teólogo, alto funcionario imperial) el episodio del crimen de Juan el Bautista se explicaba por los vicios carnales de Herodes, la soberbia de la bailarina, el mal ejemplo de la madre (Herodías) y la torpeza moral de los asistentes. En suma: en Ambrosio prevaleció su óptica de funcionario conocedor de los defectos humanos; en cambio en Agustín, si bien acentúa los procedimientos de la pareja reconoce el afecto (o el temor) de Herodes hacia Juan el Bautista, a quien consideraba santo. A partir de estos supuestos asignaba un papel principal a una causa trascendente: el papel del demonio sobre los agentes del episodio. Estas dos interpretaciones, de distinta manera, se hacen presentes tanto en el cristianismo de occidente y en el dominio Bizantino, hasta más allá de la edad media e incluso más adelante.

La iconografía de Salomé, de manera acusada, se pone de manifiesto en el Renacimiento y el Barroco, desenvolvimiento para nada ajeno al lugar asignado a Juan el Bautista, nada menos que un precursor de Jesús. La presencia iconográfica es variable, tanto por la fragmentación de la escena como por las cualidades que caracterizan a Salomé. Puede notarse una marcha en cuanto a su manifestación corporal –a partir de fines del siglo XIV-, se pasa de una joven recoleta a mujer impúdica, personificación del pecado de la carne, la que se apropia de su cuerpo, manifiesto en la danza, responsable directa de la muerte del Bautista, atenuándose el papel materno, si bien presente y en equivalente perversidad. Esta ecuación será perdurable: la de una genuina *femme fatale*.

Es posible consignar que a partir del momento Barroco, hasta mediados del siglo XVIII se produce una atenuación de la presencia de Salomé, formando parte de movimientos tectónicos que conmueven a Europa y las Américas a partir de ese momento. Sin incurrir en una identificación con la propuesta de Jacques Le Goff (2014)<sup>4</sup> de extender la edad media hasta 1751 (fecha de publicación del primer tomo de la enciclopedia de D'Alembert y Diderot), desde el punto de vista de la circulación y peso de la palabra pública, es prudente escuchar (o leer) los argumentos de ese historiador. Es también posible consignar que, si algo caracteriza al momento señalado por Le Goff, es la presencia crucial de un cambio de espacio en el advenimiento pleno de la modernidad, a veces ejemplificados a través de ciertos espacios: el café, la taberna, los lugares de libertad de palabra y de pacífica discusión. Estos espacios en oposición al dispositivo que lo precedió, caracterizado por: el libro denso, depositario de la Verdad, la palabra que lo encarna desde el púlpito y el espacio grandioso donde se instala la palabra única: el catedralicio. El libro (la enciclopedia para el caso), a la inversa muestra la verdad (con minúscula) como palabra a construir, no existe diferencia de alturas entre los interlocutores ni espacio grandioso y único, sino lo opuesto.

Este movimiento coincide temporalmente con la expansión y diversificación de la palabra pública, en la segunda mitad del XVIII y primera del XIX la escritura se expande de una manera sin precedente a través de los cambios en el universo productivo, la prensa (no solo la cotidiana, se suman los “ilustrados”, ricos en imágenes) a través de nuevas formas de organización institucional de la empresa periodística (cierta autonomía económica de la producción a través de la publicidad)<sup>5</sup>. A lo que se acopla la profesionalización de la escritura de los periódicos, donde se suman de maneras diversas,

<sup>4</sup> No cuento con las competencias para discutir lo concerniente a los problemas de periodización discutidos por Le Goff, pero es innegable el interés que manifiesta en cuanto a la distinción ente el momento anterior a la configuración de los modos de la hegemonía discursiva y después de la mitad del siglo XVII.

<sup>5</sup> Traversa, O. describe ese momento en *Comentarios acerca de la aparición de “La presse”* (2013: 235-263), donde se acentúan los tipos de modificaciones tanto políticas como económicas que rodearon a la instalación social de la llamada “prensa moderna”.

escritores ya formados o aspirantes a serlo, lo que modifica el carácter de los textos propios de los cotidianos y la sustancia general del material escrito de la prensa (se pone de manifiesto tanto en términos de la prosa como la inclusión de la palabra poética, los diversos “géneros breves”)<sup>6</sup>.

La palabra poética y las concreciones en imagen y sonido dan cuenta, a su manera, de aspectos de estas grandes oposiciones, que se manifestarán de manera notoria en la segunda mitad del siglo XIX, allí menudearon las referencias a momentos del pasado encarnados en espacios y figuras bíblicas, con una más que abundante presencia de la figura de Salomé; y no solo ella, se suman otras figuras femeninas que esbozan una posición de la mujer, en referencia a lo masculino, como un agente persecutorio en el límite de lo maléfico. En especial, en el campo de las prácticas poéticas se ve acentuado el carácter negativo y destructor de su figura con la contrapartida, siempre amenazante, de no perder su carácter de objeto conflictivamente apetecido<sup>7</sup>.

Es así, entonces, que a la sombra de los textos mayores entre ellos los de Mallarmé y Flaubert para la lengua francesa o Rubén Darío para la española<sup>8</sup>, se desenvuelve un vasto universo literario, sobre todo privilegiando las formas breves, “fáciles de ubicar en los periódicos”, se ha dicho. Las más extensas, el relato novelesco en especial, fueron con escasísimas excepciones realizadas a partir del relato de Salomé, que comporta emprender la construcción de no fáciles episodios auxiliares, que desdibujan o escapan del texto de referencia.

En el mundo de la plástica, la obra que, si se quiere, abre un nuevo espacio para la recurrencia pictórica de Salomé, fue la presentación de Gustave Moreau<sup>9</sup>, que ciertamente produjo una suerte de modificación contextual: Salomé ya no pertenecía al mundo religioso ni tampoco a la política lejana pergeñada de modo *histórico periodístico* por la maestría de Flaubert (1877). La obra en que alude a Salomé, este último, está en uno de los tres relatos que integran los *Trois Contes*, el llamado Herodías, como sabemos madre de Salomé, en ese relato se la designa a la bailarina seductora con ese nombre; ese

---

<sup>6</sup> Therenty y Vaillant en un capítulo de 1836. *L’an I de l’èremédiatique* del 2001, “Plaisirs d’écriture et médiation culturelle” hacen referencia a los cambios en el universo cultural producidos por el desenvolvimiento de la prensa moderna, encabalgados estos en un cambio económico que se proyecta sobre los modos de escribir y de leer.

<sup>7</sup> *Los avatares de Salomé*, un trabajo de Laura Aurora Pimentel (1994), trata el estatuto de lo femenino en textos literarios clave: a partir de Mallarmé, Flaubert, Laforgue, Wilde, y el operístico de Richard Strauss; este texto conlleva dos propiedades distinguibles: el rastrear a través de la literatura “el mito que sintetiza el clima ideológico y moral de una época” (Pimentel 1994, 37-63) y, además, hacerlo con un instrumental analítico pertinente.

<sup>8</sup> Puede leerse un desarrollo de las figuras de Herodías y Salomé en la poesía española, con referencias también a la producida en América en Andrés Sánchez Martínez (2016: 623-651) que se detiene en un proceso extremadamente interesante que constituye el gran impacto de la figura de Salomé en el horizonte de la lengua española en el modernismo y aún más allá.

<sup>9</sup> Moreau, en 1876, presentó en el Salón de París “Salomé bailando ante Herodes”, que es posible que haya sido contemplada por Flaubert (la descripción literaria aloja detalles cercanos a los de la tela).

texto produce un giro decisivo en el desprendimiento de la figura de Salomé del universo religioso al literario, se trata de un desarrollo político de ese relato.

En los primeros años noventa del siglo XIX, Oscar Wilde<sup>10</sup>, completaría en una obra teatral breve, escrita en París en francés, que daría rasgos definitorios al personaje de la bailarina y consagrará su nombre, despegándose del de su madre, Herodías, actora de no pocas confusiones textuales hasta ese momento.

La modificación introducida por Wilde atañe al papel de Salomé; las relaciones de Juan el Bautista con Herodías se sostienen, al igual que la recíproca, la relación deseante de Herodes con Salomé sigue, y se ve potenciada; el contexto general del momento y la fiesta en honor del monarca, lo mismo. Pero lo que hasta el momento constituía la figura canónica que incluía una Salomé distante, “borrada” podríamos decir, sin más intervención que el rol de agente de la voluntad de su madre, en la pieza de Wilde adquiere un lugar protagónico. Siendo ahora ella el único agente de sus decisiones, en ruptura tanto con su madre como con Herodes y el mundo constituido al que pertenece, que se presenta como un patriarcado teratológico. En camino a esa ruptura fuerza a los servidores de su padrastro a que lo desobedezcan y ordena que traigan a su presencia a Juan, a quien intenta seducir, pero este con violencia verbal la rechaza y le lanza epítetos semejantes a los que lanza a su madre. Ahora será ella quien elige bailar frente a Herodes, frente a la celosa oposición de su madre. Luego, frente a las cuantiosas promesas de Herodes, las desecha y exige la decapitación del Bautista. Realizado el crimen, toma la cabeza en sus manos y obtiene el beso que el Bautista le había negado.

Ese cambio del relato da lugar a ser saldado con la muerte. Herodes espantado por esos actos ordena a sus soldados que la maten en la escena final.

### 3. Comentarios

Al principio prometimos realizar comentarios en relación con cuatro aspectos referidos a las observaciones que agrupamos en torno al caso Salomé en lo referido al fenómeno de la *recurrencia*:

a. En cuanto a la persistencia temporal que, como es evidente se extiende en un lapso de aproximadamente 2000 años, a partir de tres variantes ostensibles: cercanía con la totalidad del relato original, fragmentación y alusión, atravesadas por múltiples dimensiones que si bien remiten a estilos de época, no se organizan de manera formalmente homogéneas. En el intervalo de la fase inicial de catequesis cristiana, debe anotarse con un grado de libertad extra, pues no cuenta con restricciones figurales, como en el caso de los santos y de María por ejemplo, lo que permite situarla como participante de un banquete, acróbata, bailarina oriental o bien formando parte de la escena

---

<sup>10</sup> Wilde escribe el texto en 1892 en lengua francesa, la versión inglesa es de 1894 traducida por Lord Alfred Douglas.

original (hablando con su madre, por ejemplo). A partir del siglo XIV se consagra el papel de *mujer fatal* (aquellos que no debe ser la mujer del renacimiento o en adelante). Este parpadeo entre la inocuidad y el mal será decisivo en su articulación con las imágenes femeninas de época, hasta el conflictivo fin del XIX. Opera en la larga duración como un Joker de la femineidad, asume el papel que le otorga el poder masculino, hasta su estridente rompimiento con ese rol.

b. En lo referente a la configuración narrativa se hace necesario señalar que el desglose que hemos realizado de este tópico “es de superficie” dada su amplitud pues, por un lado, ha sido tratado por quienes se dedican a los estudios de poética (singularmente importantes para los especialistas en lengua española y francesa) y, por supuesto, los de distinta índole, correspondientes al campo de las artes plásticas.

Es necesario consignar dos tipos de relaciones con las configuraciones narrativas: los *endógenos* que comportan una alteración registrable de la fuente (el caso Oscar Wilde<sup>11</sup>, en teatro y William Dieterle<sup>12</sup>, en cine; en posiciones opuestas) y otros *exógenos*, por ambigüedad o desplazamiento (se verán en especial en plástica). Unos y otros producen campos de producción de sentido heterogéneos y alteraciones enunciativas polares, muy especialmente los pictóricos. Es así que, esta figura, da en todo su trayecto un campo de tensiones que da lugar a prohibiciones y censuras, en especial en el fin del XIX-XX, consecuencia del abandono del lugar del Joker, por vías de los roles femeninos.

c. En lo referente a la artificio<sup>13</sup>, nos referimos a las adjudicaciones a campos de desenvolvimiento de los productos discursivos socialmente reconocidos (sea por la crítica o por pertenencias institucionales), modificaciones *exógenas*. Este proceso es de doble efecto pues valida las prácticas presentes o futuras, culminado el proceso, y valida las del pasado. Por caso, ciertas piezas cerámicas propias de la antigüedad cuyo lugar era diferente al que hoy adjudicamos al arte. Este efecto puede recaer tanto en el conjunto de una práctica o sobre un sector de obras o lugares de instalación, esto último corresponde a nuestro caso. Salomé durante un largo período perteneció (ambiguamente) al arte religioso. Plenamente hasta el siglo XI al menos, cuando se incluía en el programa constructivo de las catedrales. Del Renacimiento al Barroco se pone de manifiesto una cierta carnalización de la figura (momento consagratorio de la firma o la identificación de la fuente de producción: individuo o taller propio

---

<sup>11</sup> Lo correspondiente al cambio de rol desempeñado por Salomé, la que se torna en protagonista de un relato, es nombrada como tal “Salomé”, y se sitúa como centre absoluto de la acción dramática.

<sup>12</sup> Las alteraciones en la película: el cambio del curso biográfico (la inclusión), se trata del film “Salomé” de 1952, en el que se modifica también el relato, pero en una dirección muy distinta, buscando restañar la culpa del crimen por una adopción del mundo de la fe en Cristo, por la mediación de un hombre.

<sup>13</sup> Artificio cita de Schapiro y Heinich (2002)

del mundo del renacimiento) y finalmente la triada Flaubert-Wilde-Strauss da lugar, por vías completamente diferentes, al “mito artístico de Salomé” que se expandirá en el siglo XX.

d. En cuanto a la mediatización, tópico de interesantes debates. Aquí adelantamos, de manera sucinta nuestra posición. La *mediatización* es un proceso permanente que caracteriza a la especie, en consecuencia, las *recurrencias* constituyen un componente estructuralmente necesario de sus desempeños. Como tal, entonces, la *recurrencia semiótica* posee cualidades que singularizan a la especie, se hace necesario si es así, describir sus particularidades que se sitúan en un nivel de integración (y complejidad *constituyente*) diferente a las que operan las correspondientes a los sistemas biológicos (las *constitutivas*). Lo expuesto constituye una limitada descripción de segmentos de ese espacio fenoménico que todos compartimos por la condición de pertenecer a la especie (*Homo sapiens*): el de la *semiósis social*<sup>14</sup>. De ser así, se hace necesario asumir, hipotéticamente al menos, que el desfase entre *producción* y *reconocimiento* opera en la *sincronía*, a través del trabajo transpositivo (es decir lo que compete a lo discursivo intermediático: el traslado de un sistema de signos a otros, por ejemplo, de la literatura al cine) y, en la *diacronía*, en lo que compete a las recurrencias (lo atingente a la dominancia de *constructos* que competen al tiempo). De no ser de este modo sería difícil pensar en los cambios discursivos.

En síntesis: en este caso el fenómeno de recurrencia se manifiesta en la larga duración a partir de la conservación de un conjunto de rasgos que componen tanto la identidad del personaje como las cualidades del relato, en líneas generales (característica de la escena en la que se desenvuelva la acción, las relaciones de parentesco, la muerte por degollación persisten) pero se modifica un componente narrativo: la motivación del personaje central para dar muerte de la víctima, la modificación de la operatoria del personaje central. Tal desvío recompone el decurso final de la acción que culmina con la muerte de Salomé. Este movimiento no es menor pues modifica el curso narrativo – podríamos afirmar que casi se perpetra–, de esta manera la recurrencia se acelera, pero no en soportes mediáticos semejantes a los más frecuentados a lo largo del siglo XIX, especialmente escrito, sino que marchan hacia lo musical (ópera de Strauss mediante), ballet, cinematografía. Bien, estás pocas conjeturas deberían avanzar sobre casos de cualidades semejantes, procurando establecer el papel que le confiere el fenómeno narrativo en cuanto a las cualidades de la *recurrencia discursiva*<sup>15</sup>, esto lo observaremos en un próximo trabajo o en un trabajo subsiguiente en que se establece la comparación con el caso de Judit.

---

<sup>14</sup> En el sentido de Verón (1987): que contempla el proceso discursivo como una cadena de instancias de producción y de reconocimiento, cuya extensión es infinita, atento a la concepción productiva de la significación de acuerdo a Charles S. Pierce.

<sup>15</sup> La aplicación de ese criterio comparativo puede encontrarse en este mismo compendio de participaciones al XIV Congreso de la A.I. de E.S.

## Referencias

---

DE BIASI, Pierre-Marc. 1999. Le testament littéraire. En Gustav FLAUBERT, *Trois Contes*, 6-45. Paris: Les Classiques de Poche.

FLAUBERT, Gustav. [1877] 1999. *Trois Contes*. Paris: Les Classique de Poche.

HEINICH, Nathalie y Roberto SHAPIRO. 2012. ¿Cuándo hay artificiación? *Revista Digital Contemporary Aesthetics*, 4. <https://es.scribd.com/document/361584051/Cuando-Hay-Artificacion>(consultado el 14/02/2020).

MAGARIÑOS DE MORETÍN, Juan A. 1993. La recurrencia semiótica. *Signa: revista de la asociación Española de Semiótica*. 2. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--15/html/dcd92966-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_15.html#i\\_20\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--15/html/dcd92966-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_15.html#i_20_) (consultado 14 de Febrero del 2020).

LE GOFF, Jaques. 2014. *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* Paris: Editions du Seuil

PIMENTEL, Laura Aurora. 1994. Los avatares de Salomé. *Anuarios de letras modernas* 6, 37-63.

PYM, Anthony. 1989. The Importance of Salomé: Approaches to a *Fin de Siècle* Theme. *French forum* 14 (3), 311-322.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Andrés. 2016. Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el Modernismo Hispánico. *Castilla. Estudios de literatura* 7, 623-651.

THERENTY, Marie Eve y Alain VAILLANT. 2001. Plaisirs d'écrire et médiation culturelle. En Therenty, Marie Eve y Alain Vaillant, 1836. *L'An I de l'èremédiatique*. Paris: Nouveau monde.

TRAVERSA, Oscar. 2013. La presse. En Oscar TRAVERSA, *Inflexiones del discurso*, 235-263. Buenos Aires; Santiago Arcos Editor.

VERÓN, Eliseo. 1987. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa, el mamífero parlante.

WALKER VADILLO, Mónica Ann. 2016. Salomé, la joven que baila. *Revista digital de Iconografía Medieval III (15)*, 89-107.

WILDE, Oscar. [1894] 1971. *Salomé*. London and Glasgow: Collins Classics.





# El héroe contemporáneo – nuevas trayectorias de significado ético

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-015

*Rafael Zanlorenzi*  
Universidade Positivo, Brasil  
rafael.zanlorenzi@hotmail.com

## 1. ¿Qué es un héroe?

A un héroe solo se puede definir en virtud de la narrativa que le comporte. La trayectoria de Heracles, por ejemplo, está llena de logros resultantes de sus cualidades sobrehumanas y su impetuosa defectibilidad. El camino lo sigue a la tragedia de Eurípides, en la que el héroe se encuentra con su muerte ética atacando su propio linaje, bajo la influencia divina de la locura y la furia; la figura de Edipo, a su vez, concentra su narrativa en la exposición a su destino inhumano; Minos y su sacrificio, en las manos de Teseo, implica la presencia de poderes divinos como fuerzas opuestas a la figura heroica, inscribiendo al héroe como el heredero de Atenas y un agente activo de la historia.

Los ejemplos mencionados anteriormente son suficientes para lograr la comprensión de tres aspectos característicos de la figura heroica. En primer lugar, se enfrenta a circunstancias mayores que el contexto de sus vidas y sus habilidades personales, poniendo a prueba el futuro advenimiento de la condición heroica. En segundo lugar, la superación de tales circunstancias depende de un estado preexistente de naturaleza sobrehumana infrautilizada o de una voluntad interna de trascender el contexto típico de las relaciones humanas. Finalmente, el héroe se suscribe a la Historia como un dispositivo narrativo, y no como individuo, potenciando el refuerzo o transformación de las instancias sociales y culturales (a menudo la narrativa estará inscrita en el eje formativo de la cultura y la normatividad, según la visión compartida por Lévi-Strauss y Derrida<sup>1</sup>).

Por lo tanto, la demanda heroica se presenta como voluntad de transformación. La Transfiguración (Campbell 2007) determinada por esta narrativa se entiende, bajo las especificidades de la semiótica aplicada, como un

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss 1981 y Derrida 1967.

conjunto de acciones de resignificación, que comienzan por la recomposición de maestros significativos y terminan por la formación de nuevas gramáticas en un sentido filosófico. Esta resignificación es el factor que expone la dimensión conflictiva del héroe: en desacuerdo con su entorno, la necesidad de un viaje personal tiene un carácter redentor. En la narrativa clásica, esto se establece generalmente como la redención ética de un héroe que se desfigura frente a un crimen ancestral o de un destino indigno; en la semiesfera cultural cristiana, implica la trascendencia de la vida mundana hacia una vida santa - un pálido reflejo de la gloria divina - prefigurada en la presencia de Cristo; en la Era Moderna, aparece como la redención del espacio debido a la incapacidad de una postura flexible del protagonista individual (Alexei Karamazov, Anna Karenina); en la narrativa contemporánea, representa la redención del espacio a causa de la dilución de las decisiones existenciales y espirituales, con la resolución del ciclo de perversión dentro de la psique.

## 2. El viaje heroico

No cabe duda: los peligros psicológicos por los que han pasado generaciones anteriores, con la guía ofrecida por los símbolos y ejercicios espirituales de su herencia mitológica y religiosa, nosotros, hoy (siempre que no seamos creyentes, o, si creyentes, siempre que Nuestras creencias heredadas no representen los verdaderos problemas de la vida contemporánea), debemos enfrentarnos solos o, en el mejor de los casos, con una orientación experimental, improvisada y pocas veces muy eficaz. (Campbell ...)<sup>2</sup>

La inauguración del discurso heroico es la promesa fundamental de la conversión del héroe en algo nuevo. Su tragedia, sin embargo, se anuncia en la potencial imposibilidad de su transfiguración completa. Los niveles de significación se superponen en cada viaje heroico, y para que uno de esos niveles cruce las transiciones que complementan la narrativa debe sacrificar otros niveles.

El lamento de Edipo es ejemplar. La base del complejo heroico por excelencia ya demuestra la dificultad que se nos ofrece. En él, se encuentran el campo psíquico, el existencial, lo espiritual, lo fenoménico y la narrativa, todos alojados dentro del mismo desafío de significación. Edipo huye de sus supuestos padres con la intención de frenar la transición fatal, que lo inscribiría en la narrativa de los escándalos fundacionales de la cultura normalizada y estandarizada, pero que requiere, para eso, el sacrificio de transición en el plano fenoménico. Edipo tiene, en el diseño de su remoción, el objetivo de paralizar las fuerzas que lo convierten en la monstruosidad de su sombra deseable. Sin embargo, se le exige desatar los lazos con sus padres, reconstituyéndose como

---

<sup>2</sup> Campbell 2000.

un individuo deseable y como una fuerza actoral dentro de su narrativa. El problema central que desafía el movimiento de Edipo es, sin embargo, el de un poder narrativo que se inserta en el propio contexto narrativo: la predicción oracular que pesa sobre sus hombros lo impulsa a controlar el flujo de sus resignificaciones y transformaciones. Esto sucede porque edificar se le concede una falsa conciencia de su narrativa, que, sin embargo, no se completa excepto a través de un acto fundamental de travesura narrativa (un movimiento tramposo dentro del juego de lenguaje narrativo). El Oráculo es, en este sentido, la intervención de fuerzas divinas de otro mundo, que invitan al desafío sin aclarar el producto final de los actos del héroe.

A través de Edipo, nosotros, los lectores, somos conducidos a una comprensión más profunda de las relaciones por las que el héroe es elegido. Su confrontación tiene lugar en cinco caminos distintos: el psíquico, el fenoménico, la narrativa, lo existencial y lo espiritual. Definimos cada uno de ellos de acuerdo con la secuencia establecida a continuación:

-Dimensión psíquica: establece la necesidad de maduración psíquica del héroe y de la resignificación del mundo, teniendo a sí mismo y el contexto de sus posiciones psíquicas como cualidades referenciales de una gramática adecuada (Campbell, Wittgenstein).

- Dimensión fenoménica: Representa el esfuerzo heroico de la agencia (Deleuze), empleando fuerzas mundanas de acuerdo con las máquinas psíquicas establecidas dentro de la psique del héroe. Aquí, el héroe se esfuerza por transformar el mundo, en lugar de verse a sí mismo transformado por él. También completa su mirada en la dimensión psíquica construyéndola como un "Otro mundo", que puede ser representado por instancias oníricas y confundido con dimensiones espirituales.

-Dimensión existencial: representa la transición esencial del individuo, que se resiente en su ocupación del mundo (Heidegger) debido a formas específicas de composición en la trama de sus cualidades éticas (sentido del *ethos*). Representa el mejor crecimiento de la figura heroica o la etapa de su mayor derrota (en Edipo, por ejemplo, se define como el acto final de locura de poder-conocimiento; en Hamlet, es su rendición a la locura y la venganza, que se une a las efigies de sus padres en un nivel fundamental).

-Dimensión espiritual: invita a la posibilidad de unificación entre el héroe y la figura divina que lo acoge y lo espera, o al menos a la superación de las condiciones humanas que lo separan de una realidad espiritual superior. Las condiciones psíquicas permitirían la lectura de esta dimensión según la transgresión, cruzando los límites entre la realidad establecida y los peligros desconocidos, la psique ordenada por los datos y las fantasías de carácter cíclico para hacer frente a los recovecos más bajos del Real. Aquí, sin embargo, la transición espiritual no espera el regreso a las condiciones egoístas del

individuo, exigiéndole, por el contrario, que renuncie a su subjetividad.

-Dimensión narrativa: establece la cadena de eventos según el tema y el protagonismo del héroe. Allí, las fuerzas puestas en movimiento están entrelazadas con los aspectos fundamentales de las transiciones heroicas. La narración registra, en continuidades y discontinuidades, oposiciones y armonizaciones, rompedores y conjunciones, la calidad lineal de los acontecimientos demarcados en la existencia del héroe (Eco). La resignificación ocurre de acuerdo con las cualidades internas del texto y debido a los recursos que permiten saltos ocasionales a las otras dimensiones abordadas. La conciencia de la narrativa se presenta, por ejemplo, como el primer recurso para una plataforma metanarrativa (*Fabula in Fabula*), pero termina desencadenando la expansión ilimitada de los recursos del lenguaje (en contrariedad para apropiarse de los principios semióticos). Una narrativa que se discute a sí misma permite, por lo tanto, el surgimiento de una contradicción fundamental, que sólo será reparada por la falibilidad del metadiscurso que se invalida como tal.

Así:

<i>Dimensiones</i>	<b>Significantes-maestros</b>	<b>Atributos</b>	<b>Transformaciones</b>
<b>Psíquico</b>	Padres/Ideología/ Naciones/ Principios/Valores	Arquetipos/ Símbolos	Separación de/retorno al significante- maestro
<b>Fenoménico</b>	Circunstancia/Historia	<i>Qualia</i>	Material
<b>Existencial</b>	Esencia	Formas de ser	Ocupación
<b>Espiritual</b>	Alteridad/divinidad	N u m i n a , Sacrificio	Unidad con/ Relación com el otro
<b>Narrativa</b>	Evento	Semántica, sintaxis, paradigma	Resultado narrativo

1. Tabla de dimensiones de análisis de las narrativas heroicas.

La serie de avances específicos en una dimensión determinada permite instintivamente la figura heroica para establecer la interrupción en el avance de varias dimensiones alternativas. Edipo, por ejemplo, pretende el avance fenoménico controlando sus circunstancias, apostando por esta actitud como causa de interrupción de los acontecimientos que se le han revelado. En el ámbito psíquico, esto promueve la acción traicionera de un destino opuesto, que amenaza la permanencia y, al impulsarla fuera de su entorno,

establece las condiciones de posibilidad para la resolución de su narrativa. El alcance existencial permanece en reserva, completándose con su resultado y colocándolo en la posición del sabio que sufrió las astadas de un destino que se atrevió a desafiar. Liberado en una espiral de decadencia espiritual, completó su regresión hacia sus padres (perversión lacaniana<sup>3</sup>) pensando que sus acciones lo liberarían de tal regresión.

Edipo también revela otros dos aspectos especiales en su historia: la relación entre las dimensiones y la posibilidad de engaño. La invitación que se le hizo escapa de la estructura campbelliana original, porque no le permite la claridad narrativa de una victoria que lo completa. Por el contrario, la narrativa le arranca algo y lo transforma en el sabio que sufre de Colón, criminalizado y perseguido, pero legitimado dentro de la posición de la víctima y, más tarde, como consejero, tocado por los dioses. Sólo el engaño podría lograr la hazaña que lo convertiría de héroe a figura de apoyo a futuros héroes, representando la etapa de maduración psíquica y existencial. Cuando el destino tiene lugar, Edipo asume su nuevo atuendo: se convierte en el monstruo, el desterrado y finalmente, el sabio.

Por lo tanto, a su manera cada héroe es un consejero, porque se convierte en la figura que es vivificada por las cualidades chamánicas en el sagrado acto de contar historias. Su relato es el relato de cómo el viaje heroico puede tener éxito o conducir al fracaso en sus muchos niveles. Más que la variedad puramente narrativa de sus estructuras, el camino del héroe es un mecanismo de conciliación. Estimula el viaje heroico del individuo como exposición directa a las fuerzas que necesitan conducir a su favor, o a favor de las transformaciones deseadas, sean cuales sean. El viaje establece qué dimensiones deben ser sacrificadas y cuáles deben ser preservadas para que la tarea humana tome el alcance deseado para una transformación final. Cada transfiguración se logrará mediante la presencia de metadisursos que permitan la resignificación de las fuerzas en juego.

### **3. La sublimación de la figura heroica en la narrativa cristiana**

La transición de época que convierte la ontología en ontoteología también implica una transformación de los contextos narrativos. Las narrativas cristianas abandonan la trayectoria del héroe clásico hasta cierto punto. Muchos de sus sintagmas todavía están presentes: el héroe todavía recibe una invitación en forma de heraldo, y todavía se aleja hacia el peligro, siendo ayudado por factores sobrenaturales. La experiencia sigue representando su transformación, y las dimensiones abordadas todavía se comunican entre sí, creando suficientes tensiones materiales y metafísicas para el esquema de resignaciones estratégicas, basadas en Signos.

---

<sup>3</sup> Lacan, Jacques. Los Seminarios. ...

Sin embargo, la distinción se encuentra en el sentido de la frontera narrativa. Elaboraciones como la presentada en la narrativa de Tristán e Isolda son suficientes para enunciar el contexto de los signos presentes en el heroico viaje, reinstaurando el dilema central del héroe. Aquí, Tristán e Isolda están unidos por vínculos sucesivos: ambas virtudes del héroe los dirigen, a través del accidente y la lucha, el uno hacia el otro. Como tales fuerzas no los llevaron directamente hacia la fatalidad, la ayuda mágica, prohibida por la perspectiva cristiana, los une entre sí. Es la poción mezclada con vino, destinada al rey Marc, que hará amantes de Tristán e Isolda. A partir de entonces, las relaciones se retorcen, desatando una nueva fuerza de subversión sobre las prácticas de significación. Si en la narración antigua el oráculo concedió una apertura en el texto hacia una metanarrativa, ahora es el juramento de Isolda el que cubre su crimen amoroso con Tristán y pretende ser su salvación. Isolda controla la narrativa de su juramento manipulado, y la narrativa se deconstruye a sí misma, mostrando una adicción a sus propios detalles - si no fuera por el vino, encantado por el conocimiento prohibido de una sierva, así como la larga e indebida conversación entre los héroes - prohibido dentro del estatuto de las relaciones humanas medievales - la desgracia nunca ocurriría. Sin embargo, es sólo por ello que los héroes – el caballero perfecto y la doncella con el toque curativo – caen en la desgracia y luchan por cumplir sus deseos latentes.

Por lo tanto, los dominios son desencadenados por los poderes íntimos del engaño y la tentación, vinculados a los extremos del aislamiento comunitario y a la manipulación sutil de las voluntades. El entorno psíquico esconde las fuerzas de los deseos y no se resuelve – la narrativa comienza con el propósito de frenar el deseo y empujar a Tristán e Isolda hacia la figura paterna de Marc. La narrativa está paralizada, las virtudes onéticas de los héroes, encarcelados, y sus relaciones con el mundo, abastecidas. Es sólo a través de una inversión mágica que el deseo se supera, exigiendo una transfiguración existencial y circunstancial en aras de la interrupción narrativa, una vez más.

Pero el modelo presentado por la perspectiva cristiana aún no está agotado. De hecho, la presencia de Arturo y su corte, a lo largo de la narración, exhiben sólidos rastros de testimonio cristiano. La narración de Arturo, cerrada por su muerte y su promesa de retorno, simula el encuentro heroico del hombre medieval con la figura más alta y virtuosa de Cristo, definida por Campbell como el héroe que cruza el tormento para encontrar en sí mismo el renacimiento y la redención. Sin embargo, contrariamente a la determinación heroica en otras dimensiones culturales, la relación establecida entre la figura heroica de Cristo y la marcha de sus seguidores es la de una conversión peculiar. Cristo se convierte, en un momento, en guía, fuerza interventiva, figura anfitriona, encuentro con la divinidad y la puerta (frontera) para ser transpuesta. Su fuerza se establece en la necesidad de una transición espiritual que apenas se encuentra, sólo completada a través de las dificultades de una vida santa.

Esta transición fundamental ataca todas las demás dimensiones de una manera equivalente. Deja de ser responsabilidad de la figura heroica y rearticula la posición del protagonismo para el logro de la virtud divina. Por lo tanto, es Dios quien tiene la gloria y Cristo que conduce a uno hacia la victoria final, a través de una relación íntima con el Espíritu Santo. La convergencia de estos extremos, representados en las cinco dimensiones del viaje heroico, requiere una conciencia sobrehumana que pueda resolver los cinco campos y presentar una transición. Sólo a través de la elección de la elevación espiritual – la búsqueda del Grial, la tarea de redención ante el Rey Pescador, el rechazo de las fuerzas malignas que prefiguran el poder del mago-sabio – permite la conclusión del dilema satisfactoriamente.

Por cierto, ¿cómo podría el héroe clásico confiar en las deidades, si incluso los dioses están sometidos a ciclos temporales y existenciales que no logran superar, y si se reducen a instrumentos de deseo y miedo, de la ira y del amor? El héroe cristiano tiene la intención de abolir estas relaciones, superando su desconfianza creyendo en un Dios que trasciende las relaciones mundanas, suplanta paradojas, y logra un estado de verdad que hace de su mera presencia el ejemplo más profundo de lo sobrenatural. Es a través de estas cualidades que se instituye la fuerza de este Dios, elevando al individuo a una entrega completa que niega el poder a la suerte y al destino, estimulando la presencia de un propósito final e individual. La narrativa misma pierde sus límites y se reinstituye como eje fundamental de una narrativa de carácter espiritual, moral y existencial. Dios se establece en la historia y se integra en el campo de la producción narrativa, inscribe la leyenda en un lugar de honor o vergüenza entre las fuerzas productoras del conocimiento, trasplanta los poderes psíquicos al terreno de las aclaraciones lingüísticas y completa la inversión de las relaciones dinámicas del héroe en un juego de condiciones arduas de significado.

Aquí, cuando el héroe se vuelve hacia el padre, suspende el carácter de perversión que el ciclo anterior inauguró. Eso es porque la creación no es heroica, pero el héroe tiene un papel narrativo - como una criatura de Dios. Asume una posición protagonista cuando se resigna como un hijo, abandonando la esfera fundamental de sus limitaciones humanas. Volver al Padre – con una “P” mayúscula – es diferente de volver al padre, ya que no permite el encuentro del retorno significativo del nombre psíquico del padre. Por el contrario, llena al individuo con la infinita posibilidad de significación y con una profunda falta de control sobre las relaciones humanas; elimina los rasgos unificadores del conocimiento psicoanalítico; desprecia las condiciones fenomenales del mundo y suspende su evaluación fenomenológica; subvierte la ocupación del individuo en el mundo, transformándolo en la ocupación del mundo de Dios, a través del individuo; y termina la narración a través del juicio sufrido por el héroe.

La imposibilidad de resolución, excepto a través de la gracia divina, proviene específicamente de este alcance significativo. La denuncia agustiniana es especialmente apropiada. Muestra la arrogancia de querer buscar a este Otro acercándose a Dios, pero al mismo tiempo exhibe la trágica demanda de un héroe que sólo conquistará su premio otorgando a la narrativa un resultado fundado en la Voluntad de Dios.

#### **4. El héroe contemporáneo**

Los pasos dados hasta ahora preparan la emergencia del héroe contemporáneo. Pero para que sea advertido, es necesario volver a la cuestión del duelo entre el héroe y su espacio. Si el modelo narrativo cristiano estableciera la posibilidad de trascender el dilema significativo mediante la inserción de un contexto abierto de significación, impracticable desde el punto de vista de una ciencia semiótica pero visible según la exposición filosófica de los límites del lenguaje como fuerzas tenues y fugaces.

La solución a la semiesfera cultural posterior aparece en forma de paralización de los poderes fenomenales y ambientales, con el fin de promover un esfuerzo existencial y una conciencia de la necesaria suspensión de modelos espirituales de progresión. El heroísmo implementado en la novela burguesa, y más tarde en las obras del Realismo, permite una representación más sólida de esta renovación de cualidades épicas. El dilema de la desgracia de Ana Karenina termina con su suicidio, así como la imposibilidad de darse cuenta del amor de Werther: sin la posibilidad de una cualidad específica de resignificación, el mejor encuentro es el de su anulación total. Del mismo modo, la positividad emancipadora de Camus establecerá, en el siglo XX, la noción de un posible suicidio filosófico como reapropiación humana de las fuerzas para la conciencia divina. La incapacidad de la comprensión general de la reconciliación de las dimensiones heroicas es suficiente para mostrar el punto central del control experiencial. Allí, la brutal interrupción del dilema demuestra una nueva forma de conciencia, en la que la narrativa sólo se expone como una trayectoria de su propia irresolución. La pregunta fatal, que permanece en los estados de suspensión narrativa, demuestra la necesidad de la aniquilación del héroe. Pero no puede ser una aniquilación: o el héroe encuentra su exterminio deliberado o se pone eternamente dentro de una crisis de suspensión que su viaje le impone.

La rehabilitación del héroe le priva de fuerza y lo coloca como la víctima, listo para ser rescatado por mayores fuerzas, en su mayoría los visitantes de un mundo exterior. Campbell retrata esta situación como el contexto entre las regiones simbólicas e inconscientes, vinculadas a lo sagrado. La trayectoria cristiana, sin embargo, tiene la ventaja de exponer de una manera más exhaustiva la relación con la numina y lo divino, para permitir la rearticulación de este contexto: la condición divina impregna las dimensiones y las une, y así

pueden ser fácilmente – y engañosamente – reemplazados por una búsqueda psicológica egoísta o una rearticulación existencial del individuo. Jung, por ejemplo, insiste en colocar su propio viaje heroico como la confrontación de la sombra que le sigue y deja un legado atrás - siempre sin revelarse. A medida que uno desciende a las profundidades de uno mismo, un sustituto adecuado para las entrañas de la ballena de Campbell, se convierte el viaje en una confrontación con la sombra. Tirado en el fondo de un pozo oscuro, en medio de aguas negras, ofrece una respuesta al heroico Jung, una respuesta a sus preocupaciones y logros existenciales. En este punto, “lo anterior” y “lo siguiente” son una cosa inadmisibles para la perspectiva cristiana, como admite el propio Jung. Hay una razón para esta negativa: el valor alquímico, que conjura a Dios y a su sombra, no puede comportarse como una verdadera emancipación, que sólo aparece según la revelación divina.

Esta resolución tiene como factor crucial la exposición del héroe a condiciones fenoménicas adversas. Inaugura un proceso de deconstrucción escéptica de la vida, llevándolo según la aceptación de las limitaciones humanas y su encarcelamiento en una retractación de todos los avances dimensionados. Héroes como Harry Haller, Demian, Bachmatchkin, Bartleby y Hans Castorp presentan la estructura de esta lucha interior. Inauguran una guerra mental que sólo se resuelve con la ironía de sus opiniones, la acidez de sus modales o el humor insensible del mundo. Luchan contra la inhumanidad, la aproximación escatológica de una guerra sin fin, las dificultades de una vida que pierde su eje referencial, la implosión de todas las narrativas. Dan la impresión de que no hay más heroísmo, y ven de todo, desde la subversión constante de sus realidades, hasta la edificación repetida de las naciones, hasta el establecimiento de fronteras, como un conjunto de respuestas falsas a la muerte del heroísmo. Ante ellos, surge la división fundamental del héroe, a través de la normalización de representaciones simbólicas, de signos mayores que la vida. Allí, en la frontera de las denuncias foucaultianas, se encuentra el nacimiento de una monstruosidad heroica en oposición al héroe nacional, el *forastero* que se enfrenta al modelo comunitario.

A través de la dilución de estas relaciones fronterizas, se deshace el *espíritu* de estas dos cualidades heroicas. El *outsider* encuentra, en la necesidad de transiciones circunstanciales, la oportunidad de una narrativa que empuja hacia acontecimientos no solicitados. Poco a poco, la función de las relaciones sociales establece un incremento de sus conciencias, y la amenaza a la vida del héroe surge debido a su repentina humanización, sin importar el contenido que asuma. Galt, Montag, Helmholtz luchan contra una conciencia colectiva que los domina y construye sus propios héroes, incorporados a la historia como fuerzas victoriosas, como representaciones de un poder transformador interpersonal. Cada uno de ellos, sin embargo, conserva una cualidad espiritual única, colocada

en suspensión, lista para recibir sus figuras desgastadas y torturadas tan pronto como alcanzan un grado de elevación existencial y psíquica que les permite ser liberados.

El dilema se establece especialmente porque las ideologías fundacionales de estas estrategias están amenazadas. El advenimiento de cadenas tecnológicas que permiten la reinserción de la figura lectora como partícipe de las relaciones productivas del héroe establece la anulación total de sus arquitecturas existenciales y espirituales – la narración pierde su dominio artístico y está desprovisto del propósito de un vínculo lírico, que se adapta a la potencia de su contenido. La inversión de las relaciones en cuestión se completa en medio del ciclo de perversión, y el regreso al Padre se convierte repentinamente en obra de fuerzas creativas dispersas en las esferas sociales más amplias. Ya no es una experiencia solitaria de creación, la fuerza de la relación heroica se diluye a la presencia de un enmascaramiento de intensidades que no son, por naturaleza, uniformes. Teniendo en cuenta que cada disposición de dimensiones surge de un esquema particular de significación, no hay medios para determinar una colectivización de esquemas significativos, excepto mediante el vaciado narrativo de tales fuerzas. La construcción de personajes heroicos se convierte en una recomposición de poderes pasados que justifican la totalidad de sus acciones, banalizando sus fuerzas y estableciendo el encarcelamiento de sus personalidades en desacuerdo con el medio ambiente rodeándolos. La figura heroica se recompone en la exposición de razones particulares, casi autobiográficas, que permiten la entrada catártica inmediata del intérprete. Se resuelve, entonces, como un poder interpretativo abierto a una multiplicidad de relaciones éticas, permitiendo, sin embargo, el vaciado de estas mismas relaciones a través de la pérdida de un *espíritu* mismo.

## 5. Conclusiones

Las dimensiones en juego se someten a un proceso de dilución y servidumbre al intérprete. Se reposiciona para una apertura sin precedentes de los valores, pero al mismo tiempo no permite el proceso de cruce que conduce a la producción de relaciones cadenciadas de control de crecimiento significativo. Así, vacía al héroe de sus cualidades, convirtiéndose en un elemento exógeno para su entorno. El protagonismo se convierte en el de un contexto circunstancial que expulsa, por sus propias leyes, lo anormal y lo teratológico, obligándolo a nuevas realidades imaginarias, y dando conciencia narrativa mediante procesos invertidos de inscripción de la alucinación, del simulacro y de una dilución fronteriza en la narrativa. Tal fenómeno ocurre con la protagonista de *Woman on the edge of time*: la reinserción de la excluida se da a través de una dilución de las potencias cadenciadas que atrapan al héroe a un paradigma. Esto, sin embargo, establece una pérdida, que implica la inscripción del héroe en una

procesión de victorias pírricas, ilusorias, proyectando las condiciones espirituales y éticas hacia un abandono fundamental. El proceso alcanza inscripciones más distantes dentro de las narrativas documentales de Alexievich y las mutaciones ambientales de Danielewski. Las fisuras, las incapacidades y las heroicas irresoluciones se vuelven más relevantes que sus logros, y la asociación directa con los extremos de la incomprensión y la marginación transforma a las figuras heroicas en supervivientes. La inscripción de la defectibilidad aparece incluso en las transformaciones negativas del ambiente fenomenal, que deben convertirse en condiciones de vida más favorables. El futuro utópico sigue siendo distante, la casa establece un régimen de claros progresivos y extraños. El héroe se asocia con la falta de control de un mundo que se durmió a la inconsciencia de su colectividad y despertó la masa pasiva para obtener una voz contra-arquetípica. Una nueva teratología implica un regreso enfermizo a un padre inverso, un *Dis Pater*. Allí, es la conexión indistinta entre los individuos y el establecimiento de significantes como puntos de absorción del individuo en su medio (como en los rituales de Nuestro *Ford* que Huxley nos presenta) que dispone de la humanidad *es ethos*, entregarlo a una esfera de comportamiento incontrolable, excepto por las vacantes numéricas de resignificaciones incomprensibles.

## Referencias

---

CAMPBELL, Joseph. 2000. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica de España. [S.L.].

DERRIDA, Jacques. 1967. *De la gramatologie*. Paris: Éditions de Minuit.

LACAN, Jacques. 2007. *O seminário livro 11: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1981. *Las estructuras elementares del parentesco*. Paidós Iberica Ediciones S A.





# Representation as a catalyst for culture change processes: the semiotics of culture change

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-016

*Hamsini Shivakumar*

Leapfrog Strategy Consulting, India

[hamsini@leapfrogstrategy.com](mailto:hamsini@leapfrogstrategy.com)

## 1. Introduction

This paper sets out a framework for understanding and ultimately activating culture change in India, through a study of cultural history, in the domain of South Indian classical music. Many culture change processes have been identified in anthropology and are well described even in text books of anthropology. However, these are often described as very broad patterns of change that are almost assumed to emerge on their own, as if self-initiated by the culture. The semiotics of culture is also an area where much has been written, especially by the Tartu-Moscow School. However, the intersection between semiosis, representation and culture change has been less theorised, particularly in the Indian context. This paper is an attempt to bridge that gap.

Change requires force and effort to shift an established equilibrium, be that of habit, practice, belief or even settled arrangements among various social groups and communities. It requires a stimulus or a catalyst to initiate change. Historically, very often, this catalyst has been an invading power that seeks to bring about change by force. However, there are also change makers who seek to initiate or catalyse change not by force but by other culture change processes. These require interactions or encounters between different entities from different cultures, who influence one another.

The first goal of the study therefore, when considering culture change in the Indian context, was to identify the variety and types of processes at work in bringing about cultural shifts or culture change.

The second was to identify the role of semiotics in culture change. Could signification be a catalyst for culture change? In an encounter between two distinct cultures, defining culture as a semiotic system, what is the role of representation and signification in acting as a catalyst for change? What types

of representations and significations are catalysts and which ones are not? And why is this so?

By bringing these two sets of insights together, i.e. processes and representations, is it possible to build a robust semiotic framework of culture change in the Indian context?

Culture change is a complex area to analyse with many different interacting elements and threads to unravel. Culture change in India even more so because change can appear quite deceptive. At the surface, there seem to be many changes and even rapid changes, but then, when looking a little deeper, there don't seem to be any changes at all. The more things change, the more they stay the same. For this reason, the study of cultural history instead of contemporary events, could be more revealing of the more enduring patterns of culture change. The passage of time and the act of looking back would enable the discerning of patterns of change and identifying the big/lasting changes better than selecting contemporary or recent events and developments. The long view can reveal more about culture change than the contemporary view, when using cultural readings as the tool.

In order to theorise about cross-cultural encounters and how they bring about culture change, one needed to study a relatively self-contained world of meanings. For this reason, the world of South Indian classical music seemed to be most suitable, especially when examining the changes initiated due to its encounter with European music, during the 19<sup>th</sup> century with follow on changes that took place, up to the early 20<sup>th</sup> century. This was a period of about 150 years. The main encounters took place in the town of Tanjore and in Madras, when the British changed positions from being traders to rulers. The court of the Maratha kings of Tanjore was the leading centre of south Indian classical music in the early 19<sup>th</sup> century. And the first and significant encounters between the two musical worlds took place there.

From a methodological standpoint, the study design involved a debate on text selection, starting from the question of whether textual reading would yield the insights or whether a semiotically informed reading of multiple papers that outlined the cultural history of that period would be more useful. Reading multiple research papers covering the events of that period provides the type of cross-verification that is necessary for finding the patterns of change that actually took place, when compared to re-interpreting original texts.

The rest of the paper sets out the learning and insights from the reading of the cultural history of Carnatic music, from 1800 to the 1920s with reference to the present period as well.

## 2. Imperial emulation

Imperial emulation can be defined as an act of emulating or copying of the cultural practices of the greater power by the people of the lesser power. The catalyst for initiating the act of emulation is an imperial symbol from the greater power that the people of the lesser power are impressed by and seek to match up to. Two important examples that illustrate this change process are the creation of the Tanjore Military Band by the Maratha king Sambhaji II and the development of a written notation system for Carnatic music.

Sambhaji II was himself a musician, composer and great patron of the arts. When the British became rulers and conquerors of the South, they brought with them military bands which played a type of songs called *airs*. Sambhaji was educated in Western musical systems during his stay in Madras. He learnt to read sheet music and to compose songs himself. Being a Maratha king, he was also well exposed to the Hindustani system of Indian classical music. In his court, he assembled musicians of the Hindustani as well as the Carnatic music tradition.<sup>1</sup>

The question then arises as to why Sambhaji II decided to set up a military band at his Court, at great expense and effort. He had to import most of the musical instruments from England and Europe. He needed to hire some European musicians and maintain them at his Court. He also needed to have some of the Indian musicians in his Court trained in European music.<sup>2</sup> Finally, he needed a set of instrument makers or musicians trained in the tuning, maintenance and upkeep of the instruments. Even granting that he was a king and could indulge his wishes and fancies, there must have been a stronger reason for him to embark upon this venture. And we surmise, that was because of what the military band represented in the imperial imaginary.

As the British had changed their status from traders to rulers and had become the new imperial power in the sub-continent, the military band became a unique symbol of imperial power, in a space that bridged aggression with cultivation and culture. That symbolism perhaps appealed to a cultured king whose territory was controlled by the British and who managed his kingdom as a British protectorate. He also had a desire to prove to the new English elite that Indian power was no less than European power in the musical and cultural realm.

Thus, an imperial symbol catalysed cultural change in the musical world of Indian courts, through a process of cultural emulation, a process that we have

---

<sup>1</sup> PETERSON, Indira Viswanathan. 2012. King Serfoji II of Thanjavur and European Music. Paper presented at the December Festival Academic session, The Music Academy of Madras, 29 December 2012.

<sup>2</sup> INOUE, Takako. The Reception of Western Music in South India around 1800. [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13\\_2-3\\_Inoue\\_mono.pdf](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_2-3_Inoue_mono.pdf) (accessed: 06 March 2020).

therefore labelled as imperial emulation. The Tanjore Military Band of Sambhaji II, in turn led to the development of military bands and Indian musicians trained in the playing of European instruments and songs/airs across many parts of South India, especially Tamil Nadu. Sambhaji II became the initiator of a new musical trend that continued for almost 100 years after him.<sup>3</sup>

The second significant case of imperial emulation was the development of a written notation for Carnatic music. The Indian musical tradition relied entirely on oral transmission of musical knowledge from *gurus* to their *shishyas* or 'pupils', in a *guru-shishyaparampara* or 'tradition'. It was only through this process of oral transmission that musical knowledge was transferred through centuries. While song lyrics were written down as well as the *ragam* in which it was set, the actual melodic construction of the song was never written down as the music did not have a written notation. Songs were learnt and sung by ear only. As Indian classical music is a system based on melody and not on harmony, there was no need felt for a written system of musical melody to follow while singing or while playing an instrument.

However, with the exposure to European music, Indian musicians, kings themselves as patrons of the arts, as well as the musicians in their courts began to understand the value of written musical notation. However, the effort to develop a system of notation only began many decades later, after the Tanjore court was dissolved and the kingdom was absorbed into the Madras Presidency. During the rise of the nationalist movement, as part of the nation building effort to preserve and carry forward the tradition, the task of creating a system of musical notation for Carnatic music was taken up. This was also an act of imperial emulation because musical notation was a symbol of European power in the world of music.<sup>4</sup>

### 3. Glorious adaptation

Adaptation in its dictionary sense of meaning is to make the changes necessary, in order to function effectively under different conditions. In culture change too, adaptation is about taking an object and/or practice that belongs to one culture and adapting it for the use conditions of the other culture.

The biggest example of successful adaptation from European music to Carnatic music is that of the violin. South Indian court musicians at Tanjore,

---

<sup>3</sup> BOOTH, Gregory. 1996. The Madras Corporation Band: A Story of Social Change and Indigenization. *Asian Music* 28(1). <https://www.jstor.org/stable/834506?seq=1> (accessed: 06 March 2020).

<sup>4</sup> Brief Life Sketch and Contributions in General of Subbarama Dikshithar. [https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/168455/9/09\\_chapter%203.pdf](https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/168455/9/09_chapter%203.pdf) (accessed: 06 March 2020); KANAN, Rajalakshmi Nadadur. 2013. *Performing 'Religious' Music: Interrogating Karnatic Music within a Postcolonial Setting*, 140-144. Scotland, U.K.: University of Stirling thesis.

Travancore and Mysore were exposed to indigenous bowed instruments such as the *sarangi*, *dilruba* and *esraj* which were used for playing Hindustani classical music.<sup>5</sup> It is possible that a few court musicians had tried adapting and playing Carnatic music on these instruments too as a type of experiment. But these instruments did not enter the mainstream of primary, performance instruments in Courts, which continued to be the flute and the *veena*.

The violin on the other hand was a new European instrument, played by English fiddlers and for a long time, the violin was referred to as the English fiddle. A quartet of famous musicians in the Tanjore court are credited with learning to play the violin and then to adapting the violin for playing Carnatic music.<sup>6</sup> Adaptation for Indian music and for Indian playing conditions was necessary for several reasons. The musical theory, aural quality and playing styles of the two musical systems are significantly different. Also, Indian music is performed seated on the ground and not on chairs. Before long, a long line of music maestros for the violin came about and the violin secured its place. A further development came about when the concert structure was re-imagined and codified in the 1920's. The violin was enshrined as the leading accompanying instrument to the vocalist and it has gone from strength to strength, since then.

The question arises as to why the violin received this special treatment compared to other instruments and was this also not just an act of imperial emulation. The violin became integrated into South Indian classical music because of its greater affinity to the notions of classicism and aural quality, embedded in the Indian classical music system. Not only that, though, it was the successful adaptation of the violin for Carnatic music that clinched matters. Thus, at a symbolic level, to act as a catalyst for culture change, the violin not only symbolized imperial/British musical culture, but it offered an opportunity for Indian court musicians to garner greater glory for themselves, if they could successfully adapt it to Carnatic music as well as to Indian playing conditions. A comparison of the violin and the *Sarangi* (an ancient Indian bowed instrument used extensively for the Hindustani system of Indian classical music) as symbols of prestige and glory is instructive. For the Southern musicians, the violin was the symbol of prestige and glory not the *sarangi*, as the violin was attached initially to the new imperial power and subsequently to the higher status of a classical yet modern instrument of the West, more broadly. However, for the

---

<sup>5</sup> SONEJI, Davesh. 2011. Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India, 50-51. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>6</sup> PETERSON, Indira Viswanathan. 2012. King Serfoji II of Thanjavur and European Music. Paper presented at the December Festival Academic session, The Music Academy of Madras, 29 December 2012.; INOUE, Takako. The Reception of Western Music in South India around 1800. [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13\\_2-3\\_inoue\\_mono.pdf](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_2-3_inoue_mono.pdf) (accessed: 06 March 2020).

Hindustani musicians who were deeply familiar with the *sarangi*, the violin did not represent anything significantly new by way of sound nor did it have the same connotations of imperial glory.

A second case of successful adaptation to Indian playing conditions was that of the harmonium. The harmonium was first invented by Alexandre Debain in 1840 in France and he patented his instrument. The harmonium was imported by the British and other Europeans into India as it travelled better across the oceans and did not have the tuning challenges of the piano. Thus the Europeans got an instrument that they could use in churches to accompany their choral singing and music. However, within two decades, harmoniums were being manufactured in India. An instrument maker in Calcutta Dwarin & Sons made the first adaptation of the harmonium for the Indian style of playing and for the sounds of Hindustani music in the 1870s. The harmonium also gained immense popularity in a very short while and also made an entry into Carnatic music towards the end of the 19<sup>th</sup> century.<sup>7</sup>

In the 20<sup>th</sup> century, two other instruments of Western/European music were also adapted for Carnatic music and popularized by leading performers, viz the saxophone and the mandolin. These have not yet acquired the ubiquity and exalted status of the violin.

Adaptation of foreign/outside's musical instruments by creative musicians and instrument makers is an ongoing cultural process. However, when the adaptation is conjoined with an imperial aura and glory, viz, when the semiotics, politics and economics come together in a seamless manner, then the adaptation sets forth a chain of greater change and widespread social acceptance, spanning both elites and the masses.

#### **4. Creative experimentation – Indo-fusions and Indo-hybrids**

Fusions and hybrids are the result of creative experiments carried out by talented musicians to blend music from different schools or even different musical worlds. The catalyst for creating fusions is often the curiosity and creativity of great musicians, who wish to explore beyond the familiar boundaries of their domain of training. In an era of court patronage of musicians and artistes as well as the rebalancing of power towards the British, there was also the stimulus of pleasing the British officers by showcasing how the great Indian court musicians had creatively re-interpreted their music. Semiotically, British/European music represented a completely new idiom, aural style and musical world from that of Carnatic music and that sheer newness catalysed creativity and experimentation.

---

<sup>7</sup> RAHAIM, Matt. 2011. That Ban(e) of Indian Music: Hearing Politics in The Harmonium. *The Journal of Asian Studies*. 70(3), 661-663.

Muthuswamy Dikshitar, one of the trinity of greats, composed a set of 39 small pieces which were labelled *Nottuswaras*. He took the tunes of the English airs that were popularly played by British musicians at that time and wrote a completely different set of Sanskrit lyrics to them, in praise of Ambal, Goddess Parvati and other Hindu deities.<sup>8</sup> The most famous of these is the tune of God Save the King (present day anthem of Great Britain) which was recomposed by Dikshitar as *Santatam Pahi Mam*.<sup>9</sup>

All of these songs were composed in a single *ragam*, which was felt to be closest to the English solfa scale. And they retained the melodic style of English music (rather simple and straightforward) as decoded and understood by Dikshitar himself. The aural quality of British/European music was very distinct from Carnatic music and the folk style airs that were played in a more widespread way represented, to the Indian ear and mind simple tunes in a single *ragam*. In the encounter between British/European and Carnatic music, the fusions and hybrids that were created, represented what the Indian musicians imagined the salient and notable characteristic of British/European music to be – viz flat notes, simple tunes and a single *ragam*.<sup>10</sup> The direction for the fusion/hybridisation came from retaining the musical quality while substituting the lyrics.

The songs could have been translated from English into Indian languages and sung as they were. However, that would not have been a creative act. It would have been an act of imperialism, to ensure that British/European music became more intelligible and understood by Indians.

Another great musician of a later generation, G.N. Balasubramaniam, in the 1950s, composed a piece inspired by Dikshitar's *Nottuswaras* called The English Note which remains popular and is performed even today by leading musicians. Other examples of fusion and hybridization have also been noted.<sup>11</sup>

## 5. Indianisation of identity for partial or complete assimilation

Cultural assimilation takes place when the objects and practices of one culture are fully absorbed into the other culture and reaches a point where the foreign origins of the object or practice are fully obscured, especially with the passage of time. In the case of partial assimilation, the foreign/alien identity

---

<sup>8</sup> INOUE, Takako. The Reception of Western Music in South India around 1800. [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13\\_2-3\\_Inoue\\_mono.pdf](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_2-3_Inoue_mono.pdf) (accessed: 06 March 2020).

<sup>9</sup> PETERSON, Indira Viswanathan. 2012. King Serfoji II of Thanjavur and European Music. Paper presented at the December Festival Academic session, The Music Academy of Madras, 29 December 2012.

<sup>10</sup> INOUE, Takako. The Reception of Western Music in South India around 1800. [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13\\_2-3\\_Inoue\\_mono.pdf](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_2-3_Inoue_mono.pdf) (accessed: 06 March 2020).

<sup>11</sup> WEIDMAN, Amanda. 2006. Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India, 32-33. North Carolina: Duke University Press.

is somewhat visible or is noted by some groups in the cultural encounter and therefore resisted. In the case of complete assimilation, narratives and myths are constructed to erase the alien/foreign identity of the object and practices such that there is no resistance.

Semiotically speaking, the change process is accompanied by a process of narrativization that is anchored on identity.

A comparison of the fate of the violin vis-à-vis the harmonium in terms of assimilation is instructive. The elite musicians and listeners, guardians of Carnatic music not only focused on evolving the playing style and sound of the violin but also eulogized its superior aural qualities. In addition, by drawing visual comparison with temple sculptures, they also sought to establish that such bowing instruments were by no means new or alien to Tamil/Indian culture. Thus, the violin became completely assimilated into Carnatic music and even superseded the *veena* in terms of its place in the modern *cutcherior* 'concert performances'.

Whereas the Harmonium underwent a significant resistance during the early twentieth century in the nationalist movement. While it had become hugely popular in North India, being played by folk artistes and in classical music performances, it had not yet made much inroads into Carnatic music, by the end of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup>. However, its very mass popularity became its undoing. It was critiqued as not being "Indian" in its aural quality and even a cause of distortion and destruction of India's musical heritage. It was also banned for use on All India Radio until the 1970's. The harmonium never really entered the playing stage in Carnatic music. It was superseded by the violin on every count.<sup>12</sup>

## 6. Resistance to outsiders' identities

Objects and practices of alien or outside cultures are often resisted because of identity issues. The symbolic meanings or what that object from the alien or outside culture seems to represent or embody within itself is seen as somehow threatening to the local and established culture. The perceived threat to the cultural identity of the local group leads to resistance movements being activated, to push back or eliminate the foreign body from the culture.

In the case of Carnatic music, during the early 1920s, its centre shifted from Tanjore to Madras, with the dismantling of the royal courts and it was reinvented in terms of concert structure and *sabha* performance. During this period of redesign, issues of its identity and cultural purity were debated at length. The violin was safeguarded from resistances due to its European identity through the construction of localizing narratives and myths.

---

<sup>12</sup> RAHAIM, Matt. 2011. That Ban(e) of Indian Music: Hearing Politics in The Harmonium. *The Journal of Asian Studies*. 70(3), 664-674.

On the other hand, as explained earlier, the harmonium encountered elite resistance in North and East India due to its aural quality which was considered impure or not true to the identity of Indian classical music.

The *sarangi*, while known in South Indian courts in previous centuries and being played as well, did not manage to make headway into Carnatic music. Its association with Muslim courts and as an instrument for dance performances in those courts made it less than desirable, during a period of identity re-invention as happened during the nationalist resistance movements in the early part of the 20<sup>th</sup> century. This created a subtle resistance which did not change to an active resistance as it had been superseded by the violin.

In conclusion, when we examine the cultural history of the musical world of Carnatic music, we can identify a role for the semiotic in catalysing culture change. Cultures are dynamic entities, not fixed or frozen in time. Some or other dimension of culture is always undergoing change of some kind or the other. Never-the-less, it is possible to discern specific types of change processes as well as their activation by a semiotic element, especially in the context of cross-cultural encounters. What was true then, can also be true today.

## References

---

ANWAR, Kombai. 2018. Thanjavur emerged as a thriving cultural capital under the Marathas. <https://www.thehindu.com/entertainment/dance/thanjavur-emerged-s-a-thriving-cultural-capital-under-the-marathas/article23681249.ece> (accessed: 06 March 2020).

BOOTH, Gregory. 1996. The Madras Corporation Band: A Story of Social Change and Indigenization. *Asian Music* 28(1). <https://www.jstor.org/stable/834506?seq=1> (accessed: 06 March 2020).

Brief Life Sketch and Contributions in General of Subbarama Dikshithar. [https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/168455/9/09\\_chapter%203.pdf](https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/168455/9/09_chapter%203.pdf) (accessed: 06 March 2020).

From Court to Concert Hall: The Evolution of Carnatic Music Performance. (2011) [https://kaminidandapani.typepad.com/my\\_weblog/2011/02/from-court-to-concert-hall-the-evolution-of-carnatic-music-performance.html](https://kaminidandapani.typepad.com/my_weblog/2011/02/from-court-to-concert-hall-the-evolution-of-carnatic-music-performance.html) (accessed: 06 March 2020).

GAITONDE, Vishwas. 2016. The harmonium was born in Europe – so how did it become synonymous with Indian music? <https://scroll.in/magazine/811849/the-harmonium-was-born-in-europe-so-how-did-it-become-synonymous-with-indian-music> (accessed: 06 March 2020).

INOUE, Takako. The Reception of Western Music in South India around 1800. [http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13\\_2-3\\_Inoue\\_mono.pdf](http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_2-3_Inoue_mono.pdf) (accessed: 06 March 2020).

IYER, Aparna. 2015. Tulasidas Tanjorkar introduced sarangi to Vadodara. <https://timesofindia.indiatimes.com/City/vadodara/Tulasidas-Tanjorkar-introduced-sarangi-to-Vadodara/articleshow/47999171.cms> (accessed: 06 March 2020).

KANAN, Rajalakshmi Nadadur. 2013. *Performing 'Religious' Music: Interrogating Karnatic Music within a Postcolonial Setting*. Scotland, U.K.: University of Stirling thesis.

Legendary Figures: South India's Tanjore Quartet, four brilliant musical brothers. (2019) <https://www.darbar.org/article/legendary-figures-south-indias-tanjore-quartet-four-brilliant-musical-brothers/79#> (accessed: 06 March 2020).

PETERSON, Indira Viswanathan. 2012. King Serfoji II of Thanjavur and European Music. Paper presented at the December Festival Academic session, The Music Academy of Madras, 29 December 2012.

QURESHI, Regula Burckhart. 1997. The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest. *Yearbook for Traditional Music* 29. <https://www.jstor.org/stable/768295?seq=1> (accessed: 06 March 2020).

RAHAIM, Matt. 2011. That Ban(e) of Indian Music: Hearing Politics in The Harmonium. *The Journal of Asian Studies*. 70(3).

RAJALAKSHMI, M.A. Dikshitar's Nottuswaras and the Shankarabharanam Raaga. [https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/214112/21/21\\_chapter%207.pdf](https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/214112/21/21_chapter%207.pdf) (accessed: 06 March 2020).

SHULMAN, David. 2014. Muttusvāmi Dīkṣitar and the Invention of Modern Carnatic Music: The Abhayāmbā Vibhakti-kṛtis. [https://www.academia.edu/38304144/Muttusv%C4%81mi\\_D%C4%ABk%E1%B9%A3itar\\_and\\_the\\_Invention\\_of\\_Modern\\_Carnatic\\_Music\\_The\\_Abhay%C4%81mb%C4%81\\_Vibhakti-k%E1%B9%9Btis](https://www.academia.edu/38304144/Muttusv%C4%81mi_D%C4%ABk%E1%B9%A3itar_and_the_Invention_of_Modern_Carnatic_Music_The_Abhay%C4%81mb%C4%81_Vibhakti-k%E1%B9%9Btis) (accessed: 06 March 2020).

SONEJI, Davesh. 2011. *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*. Chicago: University of Chicago Press.

SRINIVASAN, Anil. 2017. In these turbulent times, we must learn the value of arts from an 18th century Tamil musical legend. <https://scroll.in/magazine/830793/in-these-turbulent-times-we-must-learn-the-value-of-arts-from-an-18th-century-tamil-musical-legend> (accessed: 06 March 2020).

Tanjore and its Carnatic music legacy. (2014) <https://maddy06.blogspot.com/2014/02/tanjore-and-its-carnatic-music-legacy.html> (accessed: 06 March 2020).

Thanjavur Quartet. [https://en.wikipedia.org/wiki/Thanjavur\\_Quartet](https://en.wikipedia.org/wiki/Thanjavur_Quartet) (accessed: 06 March 2020).

The Invention of Hand Harmonium. <https://web.archive.org/web/20070409051040/http://dwarkin.com/dwarkinaboutus.htm> (accessed: 06 March 2020).

The Thanjavur Quartet. 2014. <http://maddy228.rssing.com/browser.php?indx=38308179&item=26> (accessed: 06 March 2020).

WEIDMAN, Amanda. 2006. *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*. North Carolina: Duke University Press.



# **TERRITORIOS, MEMORIAS, IDENTIDADES**





# Contrapuntos críticos territoriales. Escritura, ritmo, sonoridad

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-017

Carmen GUADALUPE MELO

Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM (Argentina)  
cargm81@hotmail.com

## 1. En/clave

La urdimbre ha de concebirse de tal modo que la relación de las voces entre sí engendre el decurso de toda la pieza, en definitiva, de la forma. (Adorno 2009: 87)

Hay territorio desde el momento que hay expresividad de ritmo. (Deleuze-Guattari 2002: 321)

La *conversación* en tanto práctica cotidiana es una experiencia continua, ininterrumpida. Nos sucede y nos desborda desde el momento que nos adentramos en su deriva y nos sumergimos en su cauce para formar parte activa del murmullo social que nos contiene y nos transforma al ritmo de un devenir que es propio de los universos culturales a los cuales pertenecemos y de los cuales formamos parte. Asimismo, la *investigación* como ejercicio frecuente desencadena comportamientos que se vuelven usuales y se transforman en hábitos que poco a poco comienzan a caracterizar y definir nuestro accionar para dar cuerpo a un *movimiento* tenaz y persistente que en una especie de onda expansiva alcanza los distintos planos y esferas de nuestra vida social, pública –profesional– y privada hasta invadir y apropiarse de las percepciones y afecciones más íntimas.

Desde los primeros esbozos del trabajo a partir del cual deviene esta ponencia estamos sosteniendo una posición que postula la *investigación como conversación*. Esto es así, porque además de entenderlas como prácticas contiguas y simultáneas consideramos que juntas conforman un modo de experimentar el mundo, de imaginarlo y reinventarlo: investigar es, para nosotros, observar,

escuchar, indagar, describir, pero también —y principalmente— intercambiar, desbaratar, producir e inventar<sup>1</sup>.

En un intento por ampliar la búsqueda de la tonalidad de escritura que queremos asumir, lo que sigue se aproxima en clave dialógica a algunas incursiones críticas que contemplan y se apropian de un universo sonoro y polifónico para sugerir imágenes y metáforas alternativas. Éstas, nos ayudan a tramar un recorrido que evoca y recupera el gesto de la *notación* musical para dar lugar a una lectura en torno a las voces territoriales<sup>2</sup>.

Al convocar creación, interpretación y deriva, la *notación* hace referencia al sistema de escritura que se utiliza para representar gráficamente una pieza musical; es lo que usa el compositor para trazar con ella un horizonte posible y desde la cual cada intérprete hace su propia lectura estética, y por qué no ética, de lo que está escrito. Asimismo, brinda las orientaciones necesarias y suficientes para una nueva ejecución.

Desde una perspectiva semiótica, la notación (y cito a Dondero) “... no imita ni sigue el despliegue de las acciones, sino que selecciona *ex post* los momentos de pausa, de ruptura, de reanudación, y, finalmente, pone en escena los módulos que reconstruyen la práctica... no sólo visualiza el conjunto de gestos, sino que pone en escena sus ritmos y sus cadencias gracias a la constitución de homogeneidades locales...” (2015: 126).

Durante los últimos años y como parte del tiempo de la tesis doctoral que estamos llevando adelante, buscamos un modo de dar a conocer la palabra de los *autores territoriales* que la ponga en escena sin desatender la clave escritural, sonora, que sus discursividades convocan<sup>3</sup>. Tenemos claro que estamos ensayando una escritura sobre otra escritura —sobre otras escrituras—, y que lo que nos guía es el objetivo de instaurar otras lecturas; lecturas contemporáneas que puedan resituar —dar voz/dar vida a— los archivos con los cuales trabajamos.

## 2. Escritura

Se es escritor porque se nace con un talento específico que florece necesariamente con independencia del lugar donde se nace o del nivel social que se ocupa. Ese talento se manifiesta como la necesidad de expresar en palabras impresiones, ideas, angustias o simplemente afectos.

---

<sup>1</sup> Esta línea de investigación forma parte del Proyecto *Cartografías literarias y críticas. Archivos territoriales*, que se lleva adelante en el marco del Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la FHyCS, UNaM.

<sup>2</sup> En este trabajo se establecerán intercalaciones con algunas textualidades que forman parte de los archivos de los *autores territoriales* (Cfr. [www.autoresterritoriales.com.ar](http://www.autoresterritoriales.com.ar)) que son las que han propiciado las disquisiciones teóricas que aquí esbozamos.

<sup>3</sup> Nos referimos a la Tesis Doctoral que llevamos adelante en el marco del Doctorado en Letras de la UNC, bajo la dirección de la Dra. Carmen Santander.

Pienso con Girri que la verdadera poesía es el corazón de la literatura y que ella emana de percibir lo menos visible de la realidad. Esto puede lograrse empleando elementos concretos (no es necesario que la poesía sea manifiestamente hermética), ya que aquella percepción supone más bien el hallazgo de ciertas relaciones o cierta atmósfera.

(Toledo s/f: Consideraciones acerca del acto de escribir)

Los autores territoriales –cada uno en su tonalidad/temporalidad– arriesgan una revisión de lo preestablecido y con ello convocan diferentes ritmos de la memoria que en su tejerse y destejarse dan cuenta de posiciones que confluyen pero también toman distancia. Podríamos decir que sus escrituras abordan un presente que –al decir de Régine Robin– no se caracteriza por ser un tiempo homogéneo sino más bien “una articulación chirriante de temporalidades diferentes, heterogéneas, polirrítmicas” (2012: 40). Esto pone de manifiesto una de las características que define la lectura de las voces que conforman nuestro corpus en donde se produce un *frotamiento* de temporalidades diversas (Cfr. Rancière 2009) y la noción de anacronismo queda desplazada; lo que predomina son los modos de conexión, las sincronías, y ya “No se trata simplemente de recombinar fragmentos dispersos –decimos otra vez con Robin, 2012: 59) –, sino de discernir en ensambladuras inéditas algo de las voces olvidadas”.

Desde aquí, la noción de archivos territoriales cobra otra dimensión y nos habilita a *inventar una forma* (Robin 2012: 110), esa *forma de escritura que narra y expone* pero que nunca se convierte en una obra acabada. Es la lectura del *libro como hipertexto* y el contrapunto como un *modo hipertextual* de experimentar la cultura en el que se entrecruza –se intercala– una multiplicidad de discursos: literarios, críticos, memoriosos, testimoniales, documentales...

Es entonces cuando el movimiento lector se vuelve un espacio de combate porque es en él y por él que se define el sentido de los textos que estamos leyendo (Cfr. Link 2017). Desde que iniciamos esta investigación, sostenemos que hay *algo* en la escritura de los autores territoriales que sugiere un ritmo y una cadencia de lectura; en ese *algo*, lo que se involucra desde un primer momento es el cuerpo que lee y escucha y que por tanto percibe los efectos de sentido de esas formas rítmicas en las que reconocemos los matices de una configuración territorial.

En nuestra provincia no hay, repito, escritores profesionales, pero existe una verdadera pléyade de talentos más o menos ocultos, con una valiosa producción, sólo parcialmente conocida.

Esto me hace recordar un verso del poeta cubano Nicolás Guillén que dice: “salimos a cazar guitarras” porque aquí la tarea es parecida a nivel metafórico: nosotros, aquellos que pretendemos nuclear a la gente que escribe, salimos a cazar poemas, y cuentos, salimos a descubrir escritores, que en la mayor parte

de los casos no se consideran tales, que se cubren con un manto absoluto de pudor. Porque el escritor nuestro es un ser humano lleno de voces dormidas, como una guitarra. Esas voces de pronto despiertan y cristalizan en una creación literaria.

(Toledo s/f: La literatura de Misiones)

Por esto, nos interesa destacar con palabras de Daniel Link que “escribir y leer funcionan en el registro del desafío: un escritor desafía a un lector a que lo lea y el lector desafía a otro lector a que lea de otro modo” (Link 2017: 63). El desafío con el cual nos hemos encontrado como lectores desde hace un tiempo ha sido el desafío de comprender e interpretar –de pensar– las reiteraciones y repeticiones de tópicos y posicionamientos, de debates intelectuales y de conversaciones con la literatura (argentina, latinoamericana, universal...). Son esas reiteraciones –que podemos y queremos entender además como *ritornelos* en términos deleuzianos– las que nos permiten arriesgar y postular la existencia de un agenciamiento territorial en contrapunto.

En otro orden de cosas, no creo que el escritor sea el producto de una especie de determinismo social, si bien el entorno social en que se desarrolla su vida aparece casi necesariamente en su obra.

Cada cual utiliza los materiales de que dispone. Mis cuentos y mi novela reflejan una época breve de mi vida y la mayoría de los personajes tienen rasgos de seres concretos que conocí. Pero la atmósfera y algunos elementos estilísticos provienen seguramente de múltiples lecturas y otros de particularidades de personas que nada tienen que ver con las historias narradas, e incluso se filtran de ordinario en ellas matices autobiográficos. (...)

Cada escritor significativo tiene un “universo poético” que se va poblando poco a poco con todo tipo de resplandores. Va elaborando así con su escritura su propia realidad, que no tiene por qué ser el espejo de la otra, ni su reflejo, ni una reacción contra la misma.

(Toledo s/f: Consideraciones acerca del acto de escribir)

El contrapunto acontece, para nosotros, cuando escuchamos; es eso que detiene por unos instantes el pensamiento y que, en tanto pura masa sonora, invade y produce una sensación, una experiencia. Se ubica en un tercer espacio donde lo que predomina –inmediata y paradójicamente– es el movimiento; no ya lo que suena ni lo que se escucha, sino lo que se mueve y desplaza el pensar. Es un modo de decir pero también una forma de escucha, y por ello puede ser considerado una modalidad de abordaje, *un texto, un campo metodológico* (al decir de Barthes).

### 3. Ritmo

No es un escritor, no es un poeta, aquel ocasional versificador movido más bien por motivaciones lúdicas. Debe haber una voluntad estética y una capacidad para lograr un nivel de expresión que implique una realización artística.

(Toledo s/f: La literatura de Misiones)

El concepto de ritmo es clave. Su existencia, su experiencia y su apropiación nos señala un camino. Como señala Silvio Mattoni en *Camino de agua. Lugares, música, experiencia*: “La libertad del ritmo es la apertura de una monotonía que hace posible el pensamiento; la libertad del ritmo, asimétrico por principio, es el pensamiento de lo posible” (Mattoni 2013: 118).

A partir de este enclave ensayístico –que dialoga con la literatura argentina, con la filosofía, con la música (y nos referimos al libro de Mattoni)– hemos revisado algunos itinerarios ya abordados en nuestra investigación y tramado otros deslindes que nos llevan a establecer intercalaciones entre literaturas distantes pero interconectadas (Mallarmé y Vallejo, por ejemplo<sup>4</sup>). Estos recorridos, a su vez, vuelven la mirada hacia el territorio de la literatura argentina, con figuras como la de Saer o la de Ortiz (la de Girri, la de Piglia...), con quienes los autores territoriales dialogan insistentemente.

Establecida esta tradición (que es a su vez *creación/construcción de un espacio de lectura* podríamos decir precisamente con Piglia), nos interesa especialmente la apuesta por una lectura crítica de la literatura que focaliza en la configuración lingüística –por la palabra– del espacio literario y que se detiene en la noción de *zona* como espacio de territorialización literaria.

La literatura, la intensidad hallada en los libros, es el allá de la zona. Pero su aquí es inexorable, es un destino inscripto en los cuerpos que no pueden sustraerse de su origen, que lo llevan consigo. Claro que no como una esencia o influencia misteriosa del paisaje, sino como historia acumulada, fraseo, tonada, historias que se repiten desde antes de que nacieran los cuerpos vivos del presente.

(Mattoni 2013: 23)

En este pasaje confluyen varios aspectos que nos interesan. Encontramos en él un régimen crítico que acompaña el posicionamiento territorial, amplía la constelación conceptual que hemos ido configurando –intensidad, zona cuerpo, paisaje, frase, tonada–, y al mismo tiempo resitúa nuestra lectura en clave de

---

<sup>4</sup> En esa tradición se incluye la Agrupación Cultural Trilceque, impulsada por Marcial Toledo y sostenida por un grupo/formación discursiva mayor, llevó adelante una serie de actividades culturales entre los años 1981 y 1982 en la ciudad de Posadas, Misiones (Argentina).Cfr. Guadalupe Melo 2007 y 2017.

metáfora musical: es en el *fraseo* de la palabra, en la *tonalidad* que asumen los relatos, en la configuración rítmica de los *léxicos*, pero también en las *pausas* e *intervalos* de silencio, donde se define la literatura de un territorio; donde el crítico puede leer/interpretar esa zona hecha de palabras. (Cfr. Mattoni 2013: 24-27)

El boliche estaba ubicado a corta distancia de la frontera, tan cerca que podríamos decir metros. Inclusive caminando -trepando y bajando en realidad- por los pasajes conocidos en el límite se hallaba uno de los mojones de piedra triangular que dividían ambos países.

El lugar de emplazamiento del boliche -una alargada estructura de madera- era estratégica: la ruta nacional terrada por delante, la frontera por detrás. Cuando se perdían lechones o algunas gallinas había que buscarlos en el Brasil. (Novau 1988: 43)

Entendemos a la literatura como ese territorio en el cual se retorna al problema del lenguaje y las palabras; la literatura es *lo que suena en la palabra*, es un *despliegue rítmico*, que configura un *aquí* en donde las palabras hacen coincidir *experiencias y seres, rumores y sonidos, florecimiento y desgaste* (Cfr. Mattoni 2013). Esta constelación teórica que organizamos a partir de lo que este autor/traductor nos sugiere, nos interesa no sólo por la serie conceptual que anotábamos recién, sino también por el diálogo que podemos establecer con las figuras autorales mencionadas. Figuras con las cuales la literatura territorial misionera sostiene una conversación clara y con las cuales comparte además un conglomerado de reflexiones críticas que discuten el lugar asignado a las literaturas de provincia por el canon crítico nacional: en las literaturas provinciales/regionales/del interior el espejo también *tiembla*; estas literaturas inventan los puntos cardinales que necesitan, así como también cantan a cierto ritmo (Cfr. Mattoni 2013:79-92).

¿Existe una identidad regional? ¿Cuáles son los límites de este territorio-región que nos contiene? ¿Por región debe entenderse “provincia”? ¿Litoral? ¿Mesopotamia? ¿NEA? ¿O incluimos también países vecinos en casos como el de Misiones, provincia esencialmente limítrofe y fronteriza? (...)

¿En qué medida cierto tipicismo folclórico superficial y a veces muy difundido no ahoga lo auténtico vernáculo? ¿O podría ser que ayudara a descubrirlo? ¿Nos hace bien estar dispersos en “bolsones de cultura” aislados, ignorándonos los unos a los otros? ¿Cuántas expresiones importantes de las culturas regionales han sido incorporadas al acervo de la cultura nacional? ¿La denominación “regional” vale también para Buenos Aires o a ella le cabe el adjetivo de “nacional”? En este caso, ¿cómo marchan las otras manifestaciones de las peculiaridades regionales?, ¿Cómo parte, apéndice, furgón de cola, oposición?

(Zamboni 1994: Identidad nacional, identidad regional)

#### 4. Sonoridad

Nosotros, señor, tenemos dos lenguas por decir así, porque son tres: castellano, portugués y la hija de los dos el portuñol. Es una cuestión que nos viene de nuestros padres.

(Novau 1988: 44)

Autor/traductor decíamos. Todo autor es un traductor, un intérprete de su universo que juega con el lenguaje abriendo sentidos, haciendo estallar la lengua. Es un autor cuyos “dedos quieren tocar” (Cohen 2014: 11), al igual que el intérprete que experimenta la nostalgia de la música.

En nuestro recorrido obsesivo por una tónica que desde la configuración metafórica aproxima los universos de la literatura y la música, podríamos seguir acumulando una serie de fragmentos que aunque tratamos de hacer nuestros por todos los artilugios posibles que la escritura académica nos provee, no dejan de evocar otras voces y otros tiempos. Es esa experiencia la que nos lleva a pensarnos como investigadores sumidos, atrapados, por la conversación incesante; y es ella también la que al mismo tiempo, en un doble movimiento, nos permite inmiscuirnos en la máquina escritural de los territorios literarios que nos ocupan y esbozar un dispositivo crítico alternativo.

Existe en el trabajo del escritor una relación que está marcada por el ritmo y la cadencia “Para el poeta —dice Marcelo Cohen—, liberar el pensamiento es regresar al ritmo” (2014:12) y esto implica, muchas veces, buscar en la música y sus sonidos una forma de decir, una forma de narrar. En este sentido, la figura del escritor se aproxima a la figura del *performer*, aquel que ejecuta una serie de *particularidades* y busca las *texturas* por las cuales dar a conocer su versión del mundo. Se trata de un *pensamiento asociativo* que pone en escena el *ritmo* y la *fricción* de las relaciones entre la literatura (la ficción) y el mundo.

##### SER FRONTERA

Quando miro y remiro las costas apacibles  
del Paraguay del otro lado de este río  
que refleja y contempla nuestras motivaciones

Quando las luces de la otra banda se encienden  
y siento que la frontera está en mis venas

Quando los seres fronterizos que encarnamos  
más allá de los hitos nacionales  
de oscuridad y resplandores somos uno

me da pena  
tener que abandonarla una tarde

dejar de ser frontera con un río en el medio  
para ingresar camino de la nada  
o del todo  
a esa otra Frontera misteriosa  
de un más allá de incógnitas y enigmas

(Zamboni 2015)

Ahora bien, ¿por qué nos capturan estos planteos? Porque además de situarnos frente a una constelación metafórica potente, productiva y seductora (que no deja de encontrarnos con la experiencia sensible de lo íntimo), acompañan y fortalecen la trama argumentativa que estamos construyendo para seguir pensando la configuración escritural de los autores territoriales y la búsqueda de una cadencia que muchos de ellos llevan a cabo en/con el devenir de su escritura; esto es, nos permiten seguir sosteniendo la existencia de un ritmo de producción, pero también la posibilidad de un ritmo de lectura y escritura crítica. Crítica que se territorializa asumiendo el *carácter politonal* (polifónico/heteroglósico, podríamos agregar) de las identidades culturales puestas en juego en configuraciones de mundos que escapan a la temática localista dado que se constituyen como traducciones e interpretaciones en un sentido semiótico.

Si la zona debe hacerse con palabras (Cfr. Mattoni 2013:29) y “La concepción de un mundo local está inscrita en la entonación... en el montaje de la frase” (Cohen 2014: 76), nuestra investigación buscará reemplazar la *sucesión* por la *sincronía* y se instalará –por tanto– en el *contrapunto*.

\* \* \*

Cada uno de los proyectos creadores con los que dialogamos en nuestra investigación define una posición en la escritura que conlleva a su vez, y en palabras de Terry Eagleton, una *política de la forma* pero también una *política del contenido*. Esta condición doble y al mismo tiempo simultánea se hace visible en todo el espectro de las prácticas discursivas de los *autores territoriales* y es por ello que resulta pertinente plantear la existencia de un *ritmo* de producción que puede leerse, interpretarse y volver a mostrarse a partir de una estrategia metodológica alternativa que encuentra en el *contrapunto* y la *intercalación* la posibilidad de recomponer el paisaje cultural complejo y polifónico de este territorio. Vemos en estos diálogos múltiples coincidencias, encuentros y acuerdos implícitos que han ido modelando una de las tantas posiciones que conforman el imaginario literario misionero y en la cual encontramos los ecos y las resonancias de una *literatura menor* que no se conforma con las adjetivaciones que cristalizan y restringen, sino que apunta a la desestabilización

y el cuestionamiento del canon, en vistas a la constitución de un *orden retórico territorial* que revolucione y altere los estereotipos.

El texto literario es tal en cuanto se da en él una ruptura con la lógica, una transgresión o violación del código lingüístico para constituir -como decía Valéry- un “lenguaje dentro del lenguaje”. Significa una transformación de la lengua que es, al mismo tiempo, una transformación mental. Las cosas son captadas en un ángulo diferente: el de la intuición que, en su afán por “expresar lo inexpresable”, echará mano de múltiples recursos, en lucha con las palabras, insuficientes siempre para agotar las infinitas posibilidades de un contenido subjetivo.

(Zamboni 1985: Voces desde la otra orilla)

Por ello, sostenemos no sólo la existencia de una *formación discursiva fundadora* sino que además le atribuimos la definición de una posición estética, retórica y política; esto es, en otras palabras, la existencia de un decir que es hacer y que establece los lineamientos de una *posición crítica territorial e intercultural*. Vemos en los distintos grupos y formaciones discursivas no sólo el espacio en el cual confluyen y se aglutinan los postulados y proyectos desarrollados por un grupo de intelectuales y artistas, sino también el punto a partir del cual se proyectan y se fugan los lineamientos de una *estética territorial misionera*. Hay en ellos una política y una ética de la escritura por las cuales el trabajo intelectual sienta sus bases en el compromiso y la solidaridad con un proyecto mayor que trasciende y supera las escrituras individuales.

Asimismo, y a partir de las territorializaciones críticas y ficcionales que traman nuestra lectura en contrapunto, se plantea una posición teórica pero también un encuentro de voces que, alternadamente, pone de manifiesto las tensiones y flexiones frente a lo canónico y lo instituido. Se instalan además, en el foco del debate, las tonalidades y las cadencias de un decir territorial sostenido que, desde el centro o desde el margen –según las épocas y el lugar– mantuvo la voz en alto y puso en escena las relaciones entre literatura y territorio, las inflexiones y modulaciones entre lectura y escritura, las articulaciones entre crítica y ficción, las dinámicas del campo cultural y literario provincial.

## Bibliografía

---

ADORNO, Theodor. 2009. Introducción y Schönberg y el progreso. En *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.

ANDRUSKEVICZ, Carla. 2016. *El autor en su biblioteca. Raúl Novau: Territorialidades interculturales, literarias y animalarias*. Posadas, Misiones: Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva, Programa de Semiótica-FHyCS, UNaM. Versión digital.

- BAREI, Silvia. 2008. Pensar la cultura: perspectivas retóricas. En *Pensar la cultura I. Perspectivas retóricas*. Córdoba; Grupo de Estudios retóricos.
- COHEN, Marcelo. 2014. *Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)*. Buenos Aires: Entropía.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2002. Del ritornelo. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DONDERO, M. Giulia. 2015. Semiótica de la acción: textualización y notación. En *Tópicos del Seminario*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Web: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n33/n33a4.pdf>
- EAGLETON, Terry. 2011. Particularidades libres. En *La estética como ideología*. Madrid: Ediciones Trotta.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- GUADALUPE MELO, Carmen. 2007. *Memorias de la vida cultural. De grupos y revistas*. Posadas, Misiones: Tesis de Licenciatura en Letras. Departamento de Letras. FHyCS – UNaM.
- . 2017. *Exploraciones para una Crítica Territorial. De la Antología al archivo de autor*. Posadas, Misiones: Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva, Programa de Semiótica-FHyCS, UNaM. Versión digital.
- LINK, Daniel. 2017. *La lectura, una vida*. Buenos Aires, Ampersand.
- MATTONI, Silvio. 2013. *Camino del agua. Lugares, música, experiencia*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ROBIN, Régine. 2012. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- RORTY, Richard. 1986. *La Filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- SANTANDER, Carmen. 2004. *Marcial Toledo: un proyecto literario intelectual de provincia*. Córdoba: Tesis de Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Versión digital.
- SANTANDER, Carmen; ANDRUSKEVICZ, Carla y GUADALUPE MELO, Carmen. 2015. *Banco del Escritor misionero*. Posadas, Misiones: Programa de Semiótica, Secretaría de Investigación y Posgrado, FHyCS – UNaM. Disponible en: [www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)

## Textos literarios y críticos en contrapunto

NOVAU, Raúl. 1988. Frontera seca. En *Cuentos culpables*. Posadas: Ediciones SADEM.

TOLEDO, Marcial. s/f. Consideraciones acerca del acto de escribir y La literatura de Misiones. Tapuscritos en SANTANDER, Carmen. 2004. *Archivo del escritor. Marcial Toledo: un proyecto literario intelectual de provincia*. Córdoba: Tesis de Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Versión digital.

ZAMBONI, Olga. 1985. Voces desde la otra orilla. Tapuscrito en GUADALUPE MELO, Carmen. 2017. *Archivo Olga Zamboni*. Posadas, Misiones: Programa de Semiótica, FHycS, UNaM. Versión Digital.

----- . 1994. Identidad nacional, identidad regional. En *El Territorio*. Posadas, 21 de agosto de 1994. En GUADALUPE MELO, Carmen. 2017. *Archivo Olga Zamboni*. Posadas, Misiones: Programa de Semiótica, FHycS, UNaM. Versión Digital.

----- . 2015. *Ríos de memorias y silencios*. Santa Fe: Palabrava.





# Travesías y encrucijadas del archivo: discursividades poéticas y territoriales

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-018

*Carla Vanina Andruskevicz*  
Programa de Semiótica, FHyCS - UNaM  
vitrulina@gmail.com

## 1. Notas sobre la literatura territorial

En esta investigación nos proponemos explorar los territorios poéticos creados y transitados por un conjunto de autores misioneros y territoriales con la finalidad de trazar recorridos teórico-críticos vinculados con sus proyectos autorales y escriturales. De este modo, nuestra travesía parte de la lectura – semiótico-discursiva– de poemas de autores misioneros en clave territorial, en conversación y debate con la perspectiva regional entendida –en algunas esferas de la crítica canónica, de la educación, de los medios de comunicación, etc.– como aquella que circunscribe a la literatura a una suerte de esencia que reproduce y refleja, de manera fiel e inalterable, un paisaje geográfico y pintoresquista con el cual el lector podría encontrarse en el mundo real. En este sentido, la literatura territorial también hace anclajes espaciales-geográficos, pero ante todo deviene en dispositivo de poder, en una maquinaria que legitima representaciones culturales y posiciones ideológicas que señalan una dimensión cronotópica política y crítica. En este marco, el escritor se instala en el territorio como metáfora y lugar de enunciación estratégico a partir del cual marca un espacio, se lo apropia, en un proceso dinámico de localización de fronteras materiales, simbólicas e identitarias.

Si bien no nos detendremos en los detalles de los antecedentes citados (los cuales se ubican en continuidad desde el año 2001 en adelante), resulta oportuno comentar que nuestro inicio en las investigaciones territoriales ha sido el trabajo con revistas literarias y culturales misioneras; luego, el recorrido por distintos proyectos en los que se trabajaron las categorías de autor, territorio e interculturalidad, y en este marco, hemos presentado nuestra tesis de Maestría en Semiótica Discursiva (Prog. de Semiótica, FHyCS-UNaM) titulada *El autor en su biblioteca. Raúl Novau: Territorialidades interculturales, literarias y*

animalarias(2016), a partir de la cual hemos construido la biblioteca-archivo del autor, posicionándonos en un trabajo con la Crítica Literaria e Intercultural que aborda las discursividades y textualidades junto a las condiciones de producción, circulación y consumo que desencadenan características particulares según los contextos y universos semióticos que las atraviesan.

En uno de los capítulos de dicha tesis-biblioteca de autor –trabajo a partir del cual hemos iniciado actualmente la construcción de la biblioteca de un género–,desplegamos las características del cuento territorial que a continuación compartimos, las cuales configuran una herramienta metodológica para el análisis crítico de la literatura de estas latitudes perteneciente a cualquier género –lo cual ya habíamos arriesgado y previsto en aquella oportunidad–; podemos decir entonces que en la literatura territorial:

- El espacio geográfico no es estático ni un mero contenedor de los acontecimientos, sino que resulta un escenario que los atraviesa influyendo y condicionando las acciones de los personajes –incluso podría llegar a transformarse en uno de ellos.

- Se advierte la presencia dinámica de la interculturalidad<sup>1</sup>.

- Las fronteras –geográficas, culturales, simbólicas– son móviles, inestables y difusas.

- Los entrecruzamientos, diálogos, mixturas entre la humanidad y la animalidad/naturaleza son recurrentes.

- La diversidad de dialectos propios del territorio y sus fronteras y de registros vinculados con las profesiones de los autores pero también con las de los personajes de ficción, se despliegan en sus diálogos y voces.

- Hay un trabajo insistente con la polifonía, la dialogía y el plurilingüismo que posibilita la instalación de voces y ecos de la memoria comunitaria y cultural.

- Son protagónicas las visiones y perspectivas críticas de la sociedad y la cultura a través del relato de personajes marginados por distintas circunstancias –pobreza, fealdad-deformidad, locura, enfermedad, etc.

- Las descripciones de las costumbres y hábitos propios de la zona son construidas a partir de una multiplicidad de recursos poéticos y no se corresponden con un simple reflejo de la realidad, sino que intervienen activamente en el devenir de los acontecimientos que el cuento despliega.

- El humor y la parodia son recursos y estrategias que desencadenan juegos de lenguaje y atraen a los posibles lectores. (Andruskevicz 2016: 129)

---

<sup>1</sup> “...la noción de interculturalidad ha venido a cuestionar el modelo multicultural por cuanto que hace intervenir una dimensión de integración de las relaciones y de desarrollo de las interacciones, esto es, de una dinámica y de un proceso. Decir intercultural... es hablar de descompartimentación, de interacción, de intercambio. Desde esta perspectiva, la copresencia, como la coexistencia, produce necesariamente comunicación, y, en consecuencia, intercambio”. (Sanz Cabrerizo 2008: 31)

Vislumbremos algunas de estas características, especialmente aquellas vinculadas con la frontera y la interculturalidad, en el poema Ser frontera de Olga Zamboni:

Quando miro y remiro las costas apacibles  
del Paraguay del otro lado de este río  
que refleja y contemplan nuestras motivaciones

Quando las luces de la otra banda se encienden  
y siento que la frontera está en mis venas

Quando los seres fronterizos que encarnamos  
más allá de los hitos nacionales  
de oscuridad y resplandores somos uno

me da pena  
tener que abandonarla una tarde  
dejar de ser frontera con un río en el medio  
para ingresar camino de la nada  
o del todo  
a esa otra Frontera misteriosa  
de un más allá de incógnitas y enigmas  
(Ser frontera.Zamboni 2015: 33)

Pensamos que en estos versos, la poeta se instala en un lugar de enunciación territorial: afirma que no solamente la habita sino que ella misma “es” frontera y forma parte de una comunidad que trasciende los límites nacionales; la frontera es vida, y si en algún momento debiera abandonarla, no sin “pena”, se encontraría con su contraparte, un territorio desconocido y misterioso, una frontera otra. Aquí observamos una frontera móvil que se (des/re)territorializa señalando los bandos –este y el otro lado del territorio– pero que al mismo tiempo se corporiza en la poeta quien la asume como propia al enunciar “somos uno”.

Como advertimos en el poema de Zamboni –así como en los de tantos otros poetas–, los espacios trazados por los autores a los cuales llamamos territoriales, aquellos que habitan y habilitan un espacio geográfico y político, se sitúan en un enclave cultural dialógico y diverso que imposibilita hablar de la tríada cultura-identidad-lengua como única, homogénea e inmutable. El territorio misionero, zona de frontera y de pasaje, de culturas en contacto, de lenguas y dialectos polifónicos compartidos y diseminados en la multiplicidad de discursividades que lo surcan, reverbera en las poesías de los autores territoriales transformándolas, a partir de diversas estrategias y recursos, en agenciamientos colectivos de enunciación que se posicionan ideológicamente en las escenas de la literatura nacional.

Resulta oportuno insistir en que la noción de territorio nos permite repensar y poner en tensión las relaciones de poder simbólico instaladas en la diversidad de centros y periferias culturales y geopolíticas nacionales con la finalidad de no circunscribirnos a un espacio cultural cerrado o limitado, sino a uno cuyas fronteras son móviles y dialógicas puesto que se ven inmersas en procesos de territorialización permanentes (Deleuze-Guattari 2002).

A continuación, observemos en el siguiente poema de Ramón Ayala titulado Alba Posse en Invierno, cómo el juego entre las fronteras se vuelve protagonista –al igual que en la gran mayoría de los poemas de los autores a los que consideramos territoriales–:

La sartén redonda  
como una luna de betún caliente  
sobre el fuego.  
La cocina de hierro,  
la negra chimenea,  
los ojos de las llamas en la hornalla,  
la noche inmensa y húmeda sobre el Uruguay  
y en la otra banda  
Puerto Mauá, perdido en la llovizna.

Dentro de la casa  
los pasos resuenan sobre la madera.  
Algún extraño pájaro  
se queja en el monte.  
El mamón hembra aprieta sus frutos  
junto al cuerpo, temeroso,  
la estrella verde del tártago  
tiembla en la oscuridad.

Lentamente pasa el tiempo  
como un ave fabulosa del paisaje.

Muy cerca, entre los ranchos,  
acaba de nacer un niño.  
(Ayala 2009:171)

A partir de un vaivén de contrastes y fronteras que le otorgan dinamismo al poema –el adentro de la casa y el afuera, lo iluminado y lo oscuro, el espacio sobre el Uruguay y la otra banda, Puerto Mauá– se instalan configuraciones territoriales que ofrecen una escena en el monte, en la cual una multiplicidad de seres vivos de los distintos reinos de la naturaleza se entremezclan en sonidos, sensaciones e imágenes que parecieran convivir en ese tiempo-espacio que pasa lento –ritmo propio de estas latitudes– “como un ave fabulosa”.

Detengámonos en un último fragmento poético de Tu adiós de Thy Morgenstern para escenificar aún más nuestros planteos:

Como una gota de rocío  
que llega tarde, porque la flor murió.  
Como la Plaza de Mayo, que es nada sin la gente.  
Como un zorzal  
con las alas rotas en primavera.  
Como un obrero aplastado  
por su salario.  
Como un ojo arrancado  
a la luna llena.  
Como una bruta inundación  
y una canoa quebrada.  
Como una mesa sin pan,  
el entierro de una risa recién nacida,  
una fábrica cerrada,  
la pobreza del mensú que no termina,  
la primera cosecha devorada por la sequía,  
y lo que siente una mujer  
cuando el niño se le murió adentro,  
así me agarró tu adiós,  
y me hundí.  
De pronto,  
no me importa el sol.  
(Morgenstern 2008:65).

En estos versos el poeta se instala en una discursividad angustiada por el adiós de alguien indefinido, y a través de múltiples comparaciones, focaliza en los micro-territorios que lo rodean y lo atraviesan en espacialidades íntimas pero que, simultáneamente, trascienden, rozan, enuncian y denuncian problemáticas sociales y críticas, como el hambre, la pobreza, la desocupación, la muerte. Del mismo modo, la tópica misionera y fronteriza —el mensú, la inundación, la sequía, la gota de rocío, etc.— no se esquivo sino que se luce y asoma en este poema, pero a partir de juegos del lenguaje que no clausuran los sentidos en un simple pintoresquismo descriptivo. Al mismo tiempo, también destacamos que el poeta evita la estandarización discursiva y torna protagónicas las formas dialectales propias de este territorio: “así me agarró tu adiós”.

De este modo, concebimos la literatura territorial como una literatura menor (Deleuze, 1998), es decir como aquella que es ante todo política y comunitaria, problematizadora del universo en el cual es producida, leída, compartida. La literatura menor se convierte entonces en un dispositivo colectivo de enunciación que arrastra consigo palabras, voces y diálogos rizomáticos y de

esta manera funciona como una máquina cuyos procesos de significación y de territorialización no pueden preverse ni frenarse.

## **2. La biblioteca poética territorial**

Como ya enunciamos, el pasaje en el que nos encontramos trabajando propone un movimiento de la biblioteca de autor a la biblioteca de un género, y nos permite la incursión en despliegues críticos a partir de los cuales, por un lado, recuperamos investigaciones realizadas en torno a la literatura y los autores territoriales, resignificándolas y potenciándolas a partir del estudio y de los abordajes discursivos y semióticos de un nuevo género; y por el otro, releemos fragmentos del archivo y de fuentes documentales del mismo equipo que dan cuenta de la construcción del género poético en Misiones, sin proponernos con ello la búsqueda de una verdad unívoca, sino el entretejido múltiple de voces, testimonios y relatos.

De este modo, son claves la articulación con el banco del autor territorial ([www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)) y el retorno al álbum de revistas literarias y culturales –que ha sido, tal como enunciamos antes, el inicio de nuestros recorridos por la investigación de la literatura territorial– así como de otros resultados de proyectos anteriores –entrevistas, informes, tesis, etc.– con la finalidad de indagar en aquellos relatos que configuran y forman parte de la construcción del género en el territorio.

Si entendemos junto con Lotman que la cultura –y por lo tanto también su historia– se va construyendo a partir de procesos regulares pero también imprevisibles, graduales y explosivos, por lo cual “El presente es un estallido de espacio de sentido todavía no desplegado. Contiene en sí todas las posibilidades de las vías de desarrollo futuro” (Lotman 1999: 28), la construcción de la biblioteca poética y territorial que nos proponemos es un proyecto dinámico que habilita el trazado de múltiples senderos posibles. Sin embargo, la todoposibilidad también arriesga ciertos límites y, en este sentido, los poemas que forman –y formarán parte de esta biblioteca– pertenecen a autores, como ya hemos dicho, territoriales –categoría que ha sido construida de manera colectiva en el equipo de investigación al cual pertenecemos.

Antes de adentrarnos en ella, quisiéramos hacer una advertencia:

Si bien en esta presentación no nos proponemos ahondar en la historia del género poético en Misiones, podemos enunciar algunas pistas e hitos cronotópicos más relevantes al momento de reseñar itinerarios, trayectorias y tradiciones, a fines de aproximarnos a sus condiciones de producción y circulación. De este modo, podemos mencionar:

- Siglo XVII: primeras manifestaciones líricas de los jesuitas y pueblos originarios guaraníes.
- 1936: publicación del poemario del grupo Triángulo –fundacional del

género en la Provincia- integrado por los poetas Antonio Ramírez, Juan E. Acuña y César F. Arbó.

- Años ´60: época de efervescencia cultural –así llamada por el poeta y escritor Marcial Toledo– con la producción y circulación de revistas literarias y culturales –Puente, Fundación, Mojón-A, Juglaría, entre otras– que nucleaban a múltiples escritores misioneros lo que dio lugar a la conformación de diversos grupos y formaciones como Trilce, Amigos del Arte, SADEM, entre otros. En dichas revistas y grupos –cuyo período más productivo fue entre los ´70 y ´90, aunque en algunos casos se proyectan hasta la actualidad– participan activamente los poetas de nuestro corpus<sup>2</sup>.

- Años ´60 hasta la actualidad: publicación y circulación de innumerables libros, poemarios y antologías poéticas editadas por editoriales y también en forma de ediciones de autor, algunas de ellas más artesanales.

- 1971: publicación de *Lírica misionera del ´67*. Presupuestos de una generación, estudio crítico de Rosa M. Etoarena de Rodríguez.

- 1995: publicación de la *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)* de Guillermo KaulGrünwald en la cual se presentan, de manera muy sintética los referentes y obras más relevantes de la poesía misionera hasta la década del ´60.

- Actualidad: numerosos grupos de escritores/autores –sobre todo en localidades del interior de la Provincia-, ferias del libro y concursos de poesía.

Sin embargo, quisiéramos aclarar que si bien en nuestra investigación no desatendemos todas las aristas y dimensiones que entran en juego en la construcción del género en la Provincia, privilegiamos –para el análisis semiótico-discursivo– la producción poética de los autores a los cuales llamamos territoriales y, en este sentido, este principio de selección constituye a su vez una operación metodológica clave que nos permite poner en diálogo los recorridos previos desplegados en el proyecto marco.

De este modo, en primer lugar, es importante advertir que hablamos de figura autoral haciéndonos eco de los planteos de Chartier en *El orden de los libros* (1996) en donde deja en claro que la categoría de autor ha ido variando y metamorfoseándose en las distintas etapas de la historia cultural –así habla del autor anónimo, oral, castigado-perseguido, profesionalizado, amo y dueño de su obra, etc.–. Además hace una importante distinción entre escritor que es quien escribe una obra, y autor quien además la pone a circular.

---

<sup>2</sup> Como Marcial Toledo, Olga Zamboni, Hugo Amable, Guillermo KaúlGrunwald, Lucas Braulio Areco, Tamara Szychouski, Ana Camblong, Ramón Ayala, Salvador Lentini Fraga, entre muchos otros.

En relación con ello, los autores territoriales con los cuales trabajamos son intelectuales, de esta manera, no solo escriben literatura, sino que instalados y atravesados por ella, producen y distribuyen conocimiento convirtiéndose en personas y figuras públicas que ponen en escena puntos de vista y estilos sociales de vida, a la vez que trazan en su escritura y en sus palabras perspectivas críticas sobre el mundo y las formas de comprenderlo; por ello, un intelectual posee la “Facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público” (Said 1996: 29-30).

Veamos un ejemplo de esta función crítica de los autores territoriales en la figura de Alberto Szretter, quien en varios de sus poemas, como en La palabra al servicio del hombre, desbarata la estandarización de los sentidos interpelando a sus lectores respecto a las características provocadoras de la escritura literaria:

Tomar una palabra y retorcerla  
L-E-T-R-A x L-E-T-R-A  
Mezclar el orden  
Doblar las consonantes  
Pronunciar hacia adentro  
las débiles vocales  
conservando las fuertes como garfios  
como golpes de puños y estiletes  
Y pulir lo que resta  
para sumarlo a un grito imperativo  
hasta formar una oración que duela  
¡Que hunda en las llagas el verso corrosivo!  
como un chorro de ácido salobre  
urticante en las venas.  
(Szretter 1993: 30)

Al mismo tiempo, en la instalación de esta trama teórica que sienta los postulados para comprender por qué un autor sería considerado territorial, recurrimos a la función autor propuesta por Foucault (1969) la cual se encuentra instalada en la trama compleja de la cultura y se monta sobre la existencia misma del discurso del cual se apropia otorgándole un carácter de permanencia, de duración en la dispersión de los acontecimientos del tiempo y de la historia. En este sentido, los autores territoriales poseen trayectoria capital simbólico en el campo cultural misionero, es decir se destacan por la participación en proyectos estéticos, artísticos e ideológicos, la intervención en eventos de diversa índole y de distintas instituciones y formaciones, la relación y diálogos con las editoriales, los debates individuales y grupales respecto a definiciones y posicionamientos en el campo literario, entre otras líneas que configuran su perfil.

Es interesante visualizar cómo estas definiciones de los autores, en ocasiones son escenificados en poemas territoriales en los cuales los lectores nos encontramos con posicionamientos estratégicos que les permiten a los poetas explorar y transitar territorios vinculados a sus proyectos autorales que también rozan y se articulan con la bio-biblio-grafía de cada uno de ellos, pero que además incluyen configuraciones políticas, culturales e ideológicas respecto del lugar desde el cual se escribe poesía.

Observemos algunos ejemplos de estas auto-definiciones en algunos versos de los poemas que a continuación compartimos, pertenecientes a Tamara Szychouski y a Hugo W. Amable, titulados No quiero volverme una vieja idiota y Mi proclama:

No quiero volverme una vieja idiota,  
un ser desdentado y con muletas,  
que usa tapados de leopardo,  
automóviles de último modelo.

(...)

No quiero tener álbumes de fotografía,  
cajones repletos de manteles, vajilla de plata,  
tenedores lustrosos y porcelanas.

Quiero ser como la niña que atraviesa feliz  
La lluvia con su paraguas azul. (Szychouski 2007: 29).

\*

Yo me proclamo  
contradictorio y diacrítico,  
conservador de arcaísmos lingüísticos  
y cultor de audaces neologismos;  
yo practiqué el voseo literario  
antes de la ruptura de la prosopopeya,  
para escándalo de puristas engolados.

Yo me proclamo clásico y romántico,  
moderno y vanguardista,  
retrógrado, avanzado, ultramontano,  
sobrio y tudesco,  
burlador y serio. (Amable 1997: 80).

No quisiéramos concluir sin mencionar que además de las funcionalidades y estrategias desplegadas en torno al uso crítico de la palabra poética por parte de estos autores, asimismo, muchos de ellos ponen en escena una dimensión metapóetica, la cual posibilita adentrarnos en un universo reflexivo e íntimo en donde se arriesgan definiciones y posicionamientos en torno al género que

dan cuenta de la intención de configurar uno o varios programas poéticos y territoriales, como por ejemplo en el poema Soy libertad de Marcial Toledo:

No quiero moldes,  
yo no soy ladrillo,  
soy libertad,  
sin rejas,  
soy palabras,  
sonidos,  
voces,  
yo no tolero envases,  
ni perifollos,  
ni perfumes,  
quiero lo mío,  
mi discurrir...  
(Toledo 1987:46)

En ocasiones, también esta dimensión metapoética se encuentra desplegada en los textos críticos de los autores territoriales –publicados en revistas literarias y culturales o en otros medios de comunicación– que les permiten ensayar y proponer los alcances y definiciones de un género que trasciende los versos o el espacio estructural del poema para enraizarse en la vida misma:

Dejé de escribir versos en determinado momento pero no abandoné nunca la poesía. Hacer teatro de muñecos, es, de alguna manera, hacer poesía. (...) Para mí el teatro es una transposición poética de la realidad. Lo importante de todo esto es la actitud con que hacemos esa transposición.

En la medida en que haya un hombre trabajando, en cualquier forma, sea con un martillo, un hacha, un escoplo, una máquina de escribir, en la medida que ocurra eso, hay poesía. Encontramos que allí puede estar la supervivencia de la condición humana. Estamos inmersos en un universo poético. Si conseguimos transponer ese trabajo del hombre... estamos haciendo un trabajo poético. (Acuña en SADEM, 1986: 4).

Podemos concluir en que los autores territoriales son aquellos que desarrollan una actividad escritural literaria y crítica permanente, son productores y gestores culturales instalados en las múltiples esferas institucionales a partir de las cuales desencadenan diálogos y debates respecto del universo social en el que viven/escriben/dicen/publican. Para ellos, el territorio funciona como una metáfora espacial ya que se posicionan como escritores animalarios que marcan un espacio, lo habitan y lo atraviesan, a partir de un proceso siempre inacabado de localización de fronteras (Camblong 2012 y Fernández 2014)

semióticas –culturales, identitarias, simbólicas– que resulta indispensable para pensar y deslindar sus proyectos autorales y escriturales.

### 3. Senderos poéticos posibles

Para finalizar, podemos afirmar que la historia cultural y la construcción del género poético en el territorio fronterizo misionero están configurados por un entretejido polifónico, poblado de interrupciones, zonas difusas, y elementos azarosos que invaden la escena y desencadenan otros recorridos, otras interpretaciones, otras versiones posibles que aspiramos a reconstruir en esta investigación.

En este sentido, nuestra atención focaliza en la construcción de un dossier de poesía territorial con la finalidad de entretejer constelaciones que exhiban las relaciones intertextuales entre los poemas y posibiliten el devenir de las lecturas teórico-críticas. De este modo, continuamos nuestro trabajo de archivo–que en esta investigación dialoga con la categoría de biblioteca– a partir de una oscilación permanente entre mostrar y ocultar, incluir y excluir; el archivo es creado para recordar, para memorar y reconstruir (Derrida 1997; Foucault 2002) los relatos –los poemas– que rondan y atraviesan los proyectos escriturales y autorales de los escritores.

Instalados en el pasaje de la biblioteca de autor a la biblioteca del género, cabe señalar que somos conscientes de la heterogeneidad en cuanto a estilos, perfiles, trayectorias y proyectos escriturales y autorales diseminados en los escritores-poetas del corpus; sin embargo consideramos que todos ellos se instalan como autores territoriales y a partir de la escritura y circulación de sus poemas entretejen de manera colectiva la historia cultural del género en Misiones y sus fronteras.

### Referencias bibliográficas

---

#### Textos literarios

AMABLE, Hugo W. 1997. *Mis estilemas y otros poemas de tiempo incierto*. Aristóbulo del Valle: Imprenta Agrovalle.

AYALA, Ramón. 2009. *Desde la selva y el río*. Posadas: MCE de Mnes. y BPM.

MORGENSTERN, Thay. 2008. *Alma de Araucaria*. Eldorado: Th Barrios Rocha Ediciones.

SZRETTTER, Alberto. 1993. *Panfletos en la noche*. Posadas: EDUNAM.

SZYCHOUSKI, Tamara. 2007. *El oro de los páramos*. Posadas: Edición de autor.

TOLEDO, Marcial. 1987. *Los poemas del poema*. Bs. As.: Torres Agüero Editor.

ZAMBONI, Olga. 2015. *Ríos de memorias y silencios*. Santa Fe: Palabrava.

### **Textos teórico-críticos**

CAMBLONG, Ana. 2014. Habitar la frontera – Rapsodia paradójica en los umbrales. En *Habitar las fronteras*. Posadas: EDUNAM.

CHARTIER, Roger. 1996. *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.

----- . 1998. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

DERRIDA, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

FOUCAULT, Michel. 2002. *La arqueología del saber*. Bs. As.: S. XXI. (1° ed. 1969).

----- . 1995. Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía. En *Microfísica del poder*. Barcelona: Planeta – Agostini.

----- . 1969. ¿Qué es un autor? México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

LOTMAN, Iuri. 1999. *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.

----- . 1996. *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

SAID, Edward. 1996. Representaciones del intelectual. En *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.

SANZ CABRERIZO, Amelia (Comp.) y otros. 2008. *Interculturas/ Transliteraturas*. Madrid: Arco Libros.

### **Fuentes documentales**

ANDRUSKEVICZ, Carla. 2016. *El autor en su biblioteca. Raúl Novau: Territorialidades interculturales, literarias y animalarias*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM.

FERNÁNDEZ, Froilán. 2014. *Variaciones narrativas en la frontera. El relato de la vida cotidiana en la semiosfera del límite misionero*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica. FHyCS-UNaM.

SADEM. 1986. "Juan Enrique Acuña en Misiones". En *Revista Mojón A*. Año 2, N° 2.

SANTANDER, Carmen, ANDRUSKEVICZ, Carla & GUADALUPE MELO, Carmen. 2015. *Banco del Escritor misionero*. Programa de Semiótica, Sec. de Investigación y Posgrado, FHycS, UNaM. Disponible en: [www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)

-----, 2005. Álbum de revistas literarias y culturales de Misiones desde la década del sesenta. Programa de Semiótica, Sec. de Investigación y Posgrado, FHycS - UNaM. Versión digital.

SANTANDER, Carmen y otros. *Las revistas literarias y culturales en Misiones desde la Década del sesenta*. Primera y Segunda Etapa (2002-2005), *Autores Territoriales*. Primera y Segunda Etapa. (2006-2011), *Territorios Literarios e Interculturales: despliegues teóricos, críticos y metodológicos* (2012-2014), *Territorios Literarios e Interculturales: Constelaciones y archivos autorales en diálogo* (2015-2017), *Cartografías literarias y críticas. Archivos territoriales* (2018 y continúa). Informes de Proyectos de Investigación. Sec. de Investigación y Posgrado, Programa de Semiótica, FHycS - UNaM.





# Identidad y fronteras dentro de la obra: memorias del sur – primeros resultados de indagación

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-019

*María Leticia Scarpa*  
Universidad de Córdoba, Argentina  
mlscarpa@yahoo.com.ar

## 1. Introducción

El presente artículo tiene la finalidad de presentar algunos resultados parciales del trabajo de tesis doctoral: *Memorias del sur*: huellas de una construcción de identidad en la frontera. A tal fin, se desarrollará en el apartado 2: “Acerca de *Memorias del sur*”, una breve descripción de la obra y de la zona de la que surgieron los relatos. Luego se presentarán las categorías de la teoría lotmaniana a partir de las cuales se configura el análisis en la sección 3: “Fronteras, identidad y memoria colectiva”, para desembocar finalmente en el análisis de una selección de tres relatos que exhiben cómo se observan las nociones teóricas descriptas dentro de cada narración, apartado 4: “Análisis del libro”.

El libro *Memorias del sur* es una recopilación de 35 relatos de pobladores de la región sur de la provincia de Río Negro -Los Menucos, Maquinchao y diferentes parajes cercanos como El Caín, Comi-có y Prahuniyeu, entre otros-. Para la realización de esta obra, más de cien personas, sumadas entre alumnos del profesorado de primaria y maestros de escuelas de la región, realizaron entrevistas a algunos antiguos pobladores y también a sus hijos, a fin de recabar historias de sus vida cotidiana como habitantes de la meseta de Somuncurá. Dichas historias fueron ficcionalizadas y compiladas por los profesores del área de lengua del Instituto de Formación Docente Continua de General Roca, anexo Los Menucos.

Si bien la obra referida ya ha sido impresa y publicada de forma masiva, en un primer momento fue editada en forma artesanal y presentada en Los Menucos el 16 de noviembre del año 2017. Dichos relatos constituyen textos, que, en palabras de Iuri Lotman, guarda memoria. Tal como afirma Edgar Morin

en su teoría del paradigma de la complejidad, el todo está en la parte, y el contexto en el texto (Morín 2003). Este es uno de los fundamentos principales a través del cual podemos sostener que el texto alberga memoria: memoria de una época, de la cultura y del contexto en el que se generó.

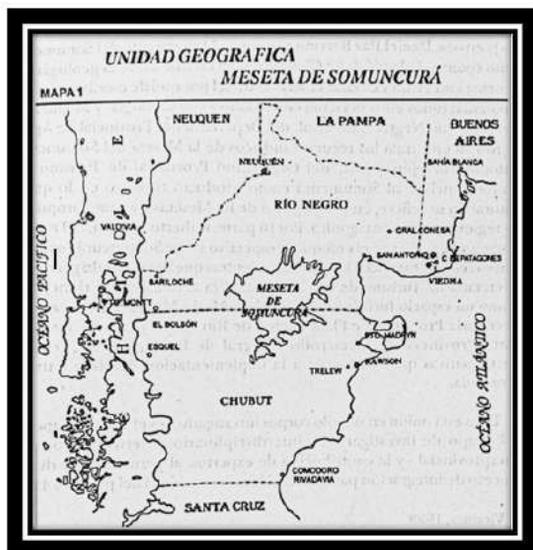
## **2. Acerca de *Memorias del sur***

El objetivo general de la investigación supone indagar en la construcción de identidad cultural fronteriza de una semiosfera determinada: la Línea Sur de la provincia de Río Negro. Para ello se analiza la obra *Memorias del Sur* (Silva 2017), una recopilación de 35 relatos de pobladores del lugar que han sido ficcionalizados por estudiantes del profesorado de primaria de la zona y docentes en ejercicio.

La línea Sur se extiende a lo largo del área de Somuncura, formando parte de lo que se denomina meseta norpatagónica que tiene características de estepa. Dicha meseta se conforma por planicies que descienden escalonadamente en sentido oeste-este, es decir, desde la cordillera de Los Andes hacia el océano Atlántico. De acuerdo con Masera (1998: 28), el área de Somuncura, compartida por las provincias argentinas de Río Negro y Chubut, comprende tanto la mesada o planicie como la no mesada, es decir, los pueblos o parajes situados en los pequeños valles, cañadones o rinconadas al pie de la meseta.

Masera (1998: 29) señala que en la fracción rionegrina habitan 3600 personas aproximadamente, lo que supone una densidad poblacional promedio de 4.4 habitantes por km<sup>2</sup>. Se erigen algunas ciudades, conformadas bajo intendencias como Los Menucos, Maquinchao o Jacobacci y algunos denominados parajes como Prahuaniyeu, Comi-co o El Caín, que cuentan con comisiones de fomento, escuelas primarias, centros periféricos de salud y destacamentos policiales. En las ciudades existe energía eléctrica y algunas redes de telefonía móvil e internet, pero al alejarse hacia los puestos o parajes, la comunicación resulta más complicada. El acceso a agua potable y gas natural es solamente de forma envasada, a través de distribución por parte del gobierno. La actividad económica principal es la cría de animales ovinos, caprinos y equinos, aunque también hay explotación y trabajo sobre la piedra laja, recurso mineral típico de la zona.

A continuación se presenta un mapa en el que se señala la ubicación aproximada de la región analizada:



*Ilustración 1 – Ubicación tentativa de la meseta de Somuncurá en la región norpatagónica (Mäsera 1998:20)*

La recopilación de relatos *Memorias del Sur* es la primera obra impresa sobre relatos de vida de la zona, por lo tanto adquiere un gran valor cultural en la difusión de la memoria y visibilización de una

identidad fronteriza poco explorada. Por ese motivo, el libro fue declarado de interés educativo, cultural y social por la Municipalidad de Los Menucos (Ordenanza N° 30-17) y por la Legislatura de la Provincia de Río Negro (Expediente N° 834-17)

Para la realización del análisis discursivo tanto de los textos que integran la obra *Memorias del Sur* se partirá de la categoría de frontera, como pilar de la construcción identitaria de la Línea Sur de la provincia de Río Negro, sobre los márgenes de la Meseta de Somuncurá. A partir de la categoría teórica frontera, se desarrollarán otras nociones que se relacionan con ella, tales como traducción, texto, identidad y memoria colectiva.

### **3. Fronteras, identidad y memoria colectiva**

Para el presente trabajo, se considera frontera desde la visión lotmaniana, como un espacio productor de signos, dado que, en el intercambio, se traducen textos, se resignifican y además, se producen nuevos. Lotman definió la frontera semiótica como la suma de traductores, o “filtros”, bilingües pasando a través de los cuales un texto proveniente del afuera se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) y se internaliza a una semiosfera, o universo de significados, particular (Lotman [1984] 1996). Teniendo en cuenta esta definición y considerando que en la frontera se construye la identidad, tanto interna como externa, se observa cómo la figura del otro, de la alteridad, resulta esencial.

Explica la Dra. Laura Gherlone que “Las fronteras o límites son esos elementos de orden geográfico-territorial, lingüístico e ideológico que delimitan el espacio legítimo” (Gherlone 2018:216) y que “podemos vislumbrar en

Lotman la invitación a pensar la cultura siempre a través de una doble mirada: el centro y la periferia, la cultura y la no-cultura, la tradición y la barbarie, espacio propio y espacio extraño, que constituyen dos instancias del mismo proceso histórico-social” (Gherlone 2018:218). Para la investigación en curso se consideran las fronteras simbólicas como ideológicas, dado que involucran aspectos culturales de orden religioso, político, económico y social. Así, lo ideológico aparece ligado a lo simbólico en cada aspecto cultural analizado.

Por otra parte, el material de análisis constituye textos. Cada texto, según Iuri Lotman, es “un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes” (Lotman [1981] 1996:56), cuyas funciones, descritas por el mismo autor, y profundizadas una década después, involucran tres aspectos: en primer término la función generadora de sentido, luego su función creadora y finalmente, la que se relaciona con la memoria de la cultura (Lotman [1992] 1996).

Lotman explica además, que la memoria cultural opera de distinta manera según el tipo de cultura y realiza una distinción entre culturas de tradición oral y escrita. El autor define al primer tipo como “mitológico”, caracterizado por el pensamiento icónico-espacial y al segundo como “histórico”, caracterizado por el pensamiento verbal-lineal (Tamm 2019). Siguiendo estos lineamientos y dado que *Memorias del Sur* es la primera recopilación escrita y sistematizada de relatos de vida de pobladores de la zona y a la luz de las investigaciones previas realizadas en la zona se deduce que el tipo cultural de la región se corresponde con el de cultura oral. De acuerdo con el planteo de Lotman, el pensamiento oral es mitológico y simbólico, por lo tanto, el hecho de que la obra *Memorias del Sur* señale de alguna manera el paso de la oralidad a la escritura, permite que lo mitológico y simbólico se verbalice, lo que facilita el análisis semiótico. Así, comenzar a plasmar en escritos lo que alberga la memoria colectiva de manera oral, contribuye a perpetuar los rasgos esenciales de una cultura determinada. Lotman explica que: “Escribir es una forma de memorizar. Así como una mente individual tiene sus propios mecanismos de memoria, la mente colectiva, que debe grabar los rasgos comunes, crea sus propios mecanismos. Uno de esos mecanismos es la escritura”<sup>1</sup> (Lotman 1990:246, trad. mía).

De todas maneras, más allá del hecho de que mitos y símbolos puedan ser verbalizados e inmortalizados a través de la escritura, es necesario considerar una extensa tradición oral que precede a la escritura en la cultura de la Línea Sur. En este sentido resulta valioso pensar en las cualidades que el símbolo posee. Lotman describe al símbolo como un signo de naturaleza arcaica que tiene la capacidad de condensación de textos para poder preservarlos

---

<sup>1</sup> “Writing is a form of memorizing. Just as the individual mind has its own memorizing mechanisms, so the collective mind, which has to record what is held in common, creates its own mechanisms. One of these mechanisms is writing”.

fácilmente dentro de la memoria oral de una comunidad: “los símbolos arcaicos son condensadores de la experiencia milenaria de la humanidad (...) simbolizan fuerzas sobrehumanas superiores; la cruz, la encrucijada, ya en sánscrito significaba la elección, el destino, los principios humanos: la razón y la conciencia” (Lotman [1992] 1998). De esta forma, a través del símbolo, la comunidad era capaz de conservar textos sumamente extensos e importantes. Otro rasgo que presenta el símbolo es el de autonomía sintagmática, es decir, como representa un texto acabado, conserva su independencia y sentido estructural aunque se lo integre a una cadena de sintagmas. De estas características se desprende otra fundamental: el símbolo nunca pertenece a un único corte sincrónico, sino que atraviesa ese corte de manera vertical, viniendo desde el pasado y proyectándose hacia el futuro (Lotman [1987] 1996)<sup>2</sup>. También es necesario reparar en el aspecto comportamental que involucra el símbolo a través de rituales, ya que el símbolo no sólo es representado por objetos, sino por accionares aprendidos a través de la repetición.<sup>3</sup> En el caso de la zona analizada para el presente trabajo, se requiere observar esculturas y trabajos sobre piedra laja e incluir manifestaciones espaciales realizadas a través del tejido, en las que se reflejan componentes simbólicos de la cultura del lugar para lo cual se requiere problematizar la categoría indagando en qué se considera símbolo y de qué manera ese símbolo significa.

Teniendo en cuenta estas categorías propuestas por Luri Lotman, se procederá al análisis de algunos fragmentos de la obra *Memorias del Sur*.

#### 4. Análisis del libro

En uno de los cuentos, titulado *Relatos de un hotel*, se narra la historia de un hospedaje de la zona, de cómo se transformó con la llegada de sus nuevos dueños:

El lugar cambió, dejó de ser lo que era para convertirse en un ambiente familiar, no solo se encuentra una habitación para dormir, sino también contención para cualquier problema, y si se necesita una costurera o un cura, lo que sea, se puede encontrar (Silva et al: 31).

---

<sup>2</sup> Marek Tamm explica en su obra “Yuri Lotman, cultura, memoria e historia” que el autor referido ve en el símbolo una naturaleza dual. Por un lado, advierte su invariabilidad a través del tiempo y por el otro, observa una activa adaptación a nuevos contextos culturales, ejerciendo una influencia transformadora sobre ellos y sobre sí mismo (Tamm, 2019). Tamm agrega una cita de Lotman en la que se aprecia la dualidad del símbolo: “su esencia de invariabilidad se evidencia en sus variaciones” (Lotman [1987b] 1992c:193, trad. Del inglés Mía). “*Its invariable essence is realized in its variations*” as Lotman puts it (Lotman 1992c [1987b], 193, Eng. trans. in this volume\*, p. 164). \*Tamm, Marek (2019). Juri Lotman - Culture, Memory and History. Essays in Cultural Semiotics.

<sup>3</sup> Lotman advierte que “el estrecho vínculo entre el símbolo y el ritual convierte en símbolo elemental el gesto y la pose, lo que se fija en la escultura y la gráfica” (Lotman [1986] 1998:112).

En el párrafo referido aparece la noción *ambiente familiar* definido como *contención para cualquier problema* y relacionado requerimientos que no son básicos (es decir que no son alimentación o abrigo, por ejemplo) pero que sí construyen la atmósfera cultural: la vestimenta (o la necesidad de arreglo o confección de una vestimenta determinada) y la religión católica (un cura). Dentro de la misma historia aparece el siguiente párrafo:

Hoy es noche buena, la confitería está decorada con guirnaldas doradas, el arbolito resplandece a lo lejos y como siempre en este hotel hay un cálido ambiente familiar, están todos, la familia de siempre, la que se forma con los habitantes temporales y los que están solos. Todos juntos decididos a pasarla bien. “¡Pero qué mejor si hacemos un pesebre viviente! Donde los niños sean los actores que encarnan a José, María, el niño Jesús, los pastores y los angelitos,” dijo Marta, pero falta algo que haga esto más real, uno, dos tres... ¡Ya sé! Aparecieron con un chivo, y un ganso, pero ¡faltaba Mita! Mita era una mascota poco común, una paloma (Silva et al: 34).

Aquí podemos apreciar que continúan las referencias a la religión católica: navidad, pesebre viviente, que son rasgos culturales adquiridos desde la conquista española. También aparecen las guirnaldas doradas y el arbolito. Estos componentes muestran las costumbres navideñas heredadas de Estados Unidos, y la idea de familia reunida en torno a una mesa navideña que aparece en las publicidades de gaseosas. Los animales vivos: un chivo, un ganso y una paloma, señalan el ámbito agreste, propio de la vida en el campo.

En este relato, la idea de familia está marcada por diferentes factores provenientes de distintas culturas:

Sostenemos que las culturas constituyen *ensambles*, o dicho en español, ensamblan sus lenguajes y sus textos de modo que siempre constituyen fragmentos, mosaicos, piezas a veces conflictivas y semióticamente heterogéneas a las que denominamos con un “inter” que explica estas conjunciones en armonía o disenso: intertextualidad, interculturalidad, interlegibilidad, intersubjetividad, intermedialidad (Barei 2012: 21).

Dentro del relato analizado, se advierten cruces de frontera ideológicos del orden de la creencia: religiones foráneas son traducidas al ámbito rural y costumbres de la zona. Se infiere que para que estos cruces fronterizos se produzcan debieron atravesarse también fronteras histórico-geográficas. Sin embargo, dicho aspecto aparece difuso ya que si bien puede inferirse, no se muestra de manera explícita.

Para ilustrar el cruce de fronteras geográficas de manera más clara, resulta necesario referir a otro relato, titulado *Tan sólo niñas*, en el que se cuenta la historia de dos primas, María y Ana, que habiendo compartido los años de su niñez, se separan al ser adolescentes para mudarse a la ciudad

(ambas se dirigen a ciudades diferentes). En el texto se señala:

María sólo quería partir. Ansiaba tanto cumplir sus dieciocho años, porque era el momento de preparar sus cosas e irse del campo. Estaba cansada de los maltratos de su abuela y de sus tíos. Ella nunca conoció el amor de madre: jamás recibió un beso, una caricia, un abrazo, una palabra de afecto, sólo regaños y reclamos, que eran constantes (Silva et al: 43).

Dentro de la misma narración, como ya se explicitó, se cuenta la historia de Ana, la prima de María, quien también se vio en la necesidad de partir:

Se quedó once años ahí. Ana ya no pensaba en volver. El tiempo transcurría y Ana de a poco iba dejando atrás los miedos a la ciudad. En el hogar de Graciela había aprendido sobre el cariño, la comprensión y también a creer en ella misma. Cada tarde Ana asistía a la escuela de adultos, con el ferviente deseo de aprender a leer y escribir, ya que de niña nunca había ido a una escuela, tampoco sabía la razón. Su niñez había transcurrido entre chivas, tareas del campo y quehaceres de la casa (Silva et al: 46).

En este relato se aprecia claramente el cruce de una frontera geográfica. La gran mayoría de los jóvenes nacidos en la Región Sur, era enviada a lo que ellos consideraban *la gran ciudad*, es decir, a alguna ciudad del Valle rionegrino (General Roca, Villa Regina, Beltrán) o a la capital (Viedma) para que pudieran tener un mejor futuro (trabajo, vestimenta, alimentación) como parte de una familia que los albergara. En algunos casos, como los narrados, los jóvenes decidían irse porque soñaban con vivir en mejores condiciones que en el campo. En otros casos (que aparecen referidos en otros relatos del libro) los jóvenes eran obligados a irse porque sus padres no podían mantenerlos. Muchas veces eran explotados en su nuevo hogar. De todas maneras, es menester considerar que atravesar la frontera no es solamente cruzar hacia un nuevo espacio geográfico, sino también a un nuevo universo de significados, o una nueva semiosfera, en palabras de Lotman.

Al final de la narración se anexa una carta que Ana escribe a María varios años después de su partida, cuando ya ha comenzado a cursar la escuela para adultos y por esa razón ha aprendido a escribir. En dicha epístola, Ana recuerda la vida compartida junto a María durante la niñez:

Nuestro pequeño hogar estaba en la barda, era el escondite que nos servía de refugio, y descanso cada día. ¡Cómo olvidar los matecitos que juntas tomábamos ahí, después de hacer el fuego con coirones secos! Vos calentabas el agua, en la latita de salsa, y yo vigilaba las chivas para que no se vayan lejos. Ese era el único lugar que nos daba un poco de paz y de tranquilidad. Después, regresar y escuchar regaños, reproches e insultos, acarrear agua del pozo a la casa, con esos baldes de manijas de alambre que te acalambaban y rasgaban los dedos (Silva et al: 47-48).

En los párrafos transcritos podemos ver que Ana llama *hogar* a una suerte de cueva que había encontrado en la meseta junto a su prima María. Define ese lugar como *refugio y descanso*, sitio de *paz y tranquilidad* en contraposición a la vida que ambas llevaban en la casa junto a la abuela, definida con los vocablos: *regaños, reproches e insultos*. Es claro que la idea de familia de Ana estaba relacionada únicamente con su prima María, a quien también llama *hermana* en algún momento del relato y que la noción de hogar, para ella, implica paz y tranquilidad, en compañía de su prima y de ninguna otra persona.

Podemos advertir a través del relato: *Tan sólo niñas*, la impronta del recuerdo en la palabra de María y de Ana. Tal como afirma Silvia Barei: “En nuestra concepción sólo el recuerdo -fragmentario y personal- permite acceder a la memoria -que puede ser tanto una experiencia personal como colectiva-”. (Barei 2012: 19)

Finalmente, en un relato titulado *Inchemapuchengen*, que podría traducirse como: *qué viva el pueblo mapuche*<sup>4</sup>, se pueden advertir cruces de frontera lingüísticos:

Todos los pensamientos negativos e inseguridades las guardó en un rincón para poder arrojarlas al fuego en el próximo *wiñoytripantu* ‘ceremonia por el año nuevo’ y renovarse con el primer *muñetun* ‘rito del baño de la renovación’ al amanecer (Silva et al: 252).

En el fragmento seleccionado se aprecia cómo vocablos de la lengua *mapuzungun* son utilizados para referir a ritos y celebraciones originarios y que, si bien se está narrando en lengua española, es imprescindible para la cultura de la zona nombrar los rituales en el lenguaje de sus ancestros. Por otra parte, se observan préstamos de la lengua originaria al español, como formas de pronunciación o construcción sintáctica, aspectos que aparecen a lo largo de todo el libro.

A través de los ejemplos expuestos se ha puntualizado en la descripción de algunos cruces de frontera, dentro del campo de lo ideológico en cuanto a creencias, en referencia a lo geográfico y a lo lingüístico, pero cabe destacar que dentro de la construcción identitaria de la zona aparecen más cruces: en relación a lo político, económico, actividades realizadas, roles de género, entre otros. Observamos así cómo la obra presenta gran riqueza en sentido de revalorización de la cultura de una zona relegada durante mucho tiempo.

---

<sup>4</sup> *Mapuche*: Gente de la tierra

## 5. Conclusiones

La memoria aparece construida dentro del texto que, para Lotman, es un dispositivo pensante cuya función trasciende la mera comunicación para albergar también la creación y la memoria. Además, la noción de frontera se vuelve fundamental para comprender procesos de producción de sentido y de conformación de la identidad.

En los relatos seleccionados para ejemplificar cómo operan estas categorías se advierte cómo la memoria colectiva se construye a través de un recuerdo fragmentario y personal, tal como afirma Silvia Barei (2012). Esa memoria permite conocer aspectos de la cultura, de la historia o tradición cultural de una determinada comunidad, de un determinado universo de significados.

Dado que las historias de vida han sido ficcionalizadas, a través de ellas no sólo se construye la memoria del recuerdo de los más antiguos pobladores del lugar entrevistados para la realización del libro, sino que la obra también guarda la impronta de subjetividad de los autores de cada ficcionalización. De esta manera, el recuerdo fragmentario y personal es a su vez revalorizado y resignificado por generaciones más actuales que han seleccionado determinados aspectos de la historia relatada y construido un cuento con ellos.

Aquí aparece nuevamente la complejidad. Según Edgar Morin (2003), existen tres principios que pueden ayudarnos a comprender este fenómeno. El primero, es denominado dialógico, por ejemplo, al pensar en términos de orden y desorden podemos afirmar que uno suprime al otro pero que, a su vez, pueden colaborar para producir organización: el principio dialógico permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. El segundo es el de la recursividad organizacional, que el autor ejemplifica con un remolino debido a que cada momento es producido y a su vez, productor. Finalmente, existe el principio hologramático, que Morin llamó de esta manera por analogía con la imagen de un holograma, cuyo menor punto contiene casi la totalidad de información del objeto representado. Como se ha referido en la introducción del presente trabajo, el todo está en la parte que, a su vez, se halla en el todo.

## Bibliografía

---

BAREI, Silvia. 2012. *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreyra Editor.

GHERLONE, Laura. 2018. "Escritura migrante femenina. Un caso fronterizo en la literatura italiana contemporánea", en *Actas del II Congreso Internacional Lenguas-Migraciones-Culturas. Migración y Frontera: debates socioculturales y lingüísticos en espacios geográficos y virtuales*, 215-223. Córdoba: Editorial de la Facultad de Lenguas-UNC.

LOTMAN, Iuri. 1990. *Universe of the mind*. Great Britain: Library of Congress. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.

------. 1996[1981]. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *La Semiosfera I*, 53-57. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

------. 1996[1984]. Acerca de la semiosfera. *La Semiosfera I*, 11-26. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

------. 1996[1987]. El símbolo en el sistema de la cultura. *La Semiosfera I*, 101-108. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

------. 1996[1992]. El texto y el poliglotismo de la cultura. *La Semiosfera I*, 58-63. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

------. 1998[1986]. La memoria de la cultura. *La Semiosfera II*, 108-115. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

------. 1998[1992]. Clío en la encrucijada. *La Semiosfera II*, 175-182. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

LOTMAN, Iuri; USPENSKI, Boris A. 2000[1993]. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. *La Semiosfera III*, 168-193. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.

MASERA, Ricardo (ed.) 1998. *La meseta patagónica del Somuncurá: Un horizonte en movimiento*. 1998. Río Negro: Ed. Gobierno de la provincia del Chubut y Gobierno de la provincia de Río Negro.

MORIN, Edgar. 2003. El paradigma de la complejidad. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gélica.

SILVA, José; CERUTTI, Alba; ABDALA, Susana; GAREIZ, Gustavo y SCARPA, María L. (eds.) *Memorias del sur. Relatos de vida de pobladores de la Región Sur de Río Negro*. 2017. Río Negro: Fondo Editorial Básico del IFDC de General Roca.

TAMM, Marek. 2019. Introduction: Juri Lotman's Semiotic Theory of History and Cultural Memory. *Juri Lotman: Culture, Memory and History, Essays in Cultural Semiotics*. London: Palgrave Macmillan.



# Estrategias narratológicas para el análisis de material autobiográfico: ¿a quién escriben los que se escriben?

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-020

*Maité Delfina Lluch*

Facultad de Psicología, Universidad  
de Buenos Aires, Argentina  
maitedelfinalluch@gmail.com

## 1. Introducción

En el presente artículo se analizan dos fragmentos de textos pertenecientes al género autobiográfico con el objetivo identificar la función narrativa (Genette 1972), según el tipo de narratario previsto por el narrador, y los códigos/subcódigos de lectura o cuadros situacionales (Eco 1979), que debe reponer el lector modelo en ambos casos. El corpus propuesto en el tratamiento narratológico está constituido por dos extractos de los textos escritos *“Del silencio a la palabra, de la palabra al relato”*, de Eugenia Azurmendi (lo llamaremos “TEXTO A”) y *“Carta a Francisca”*, de Paula Silva Testa (le diremos “TEXTO B”). Los contenidos propuestos forman parte del libro testimonial *“Huellas, voces y trazos de nuestra memoria”* (Azurmendi et al. 2017), publicado por la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), en conjunto con la cooperativa “El Zócalo”.

La selección del corpus se basa en cierta asimetría en la presentación genérica; a pesar de que ambos textos pertenecen tienen vocación autobiográfica, la escenografía que ponen acto es distinta. Al hablar de escenografía desde la perspectiva de Mainguenu (1999a, 2004b, 2006c), podemos definirla como “decorados que permiten la introducción de nuevas perspectivas desde las cuales se interpela, de un modo diferente, al lector (Tosi 2009). Respecto al material seleccionado para el análisis, el primero es una narración autobiográfica clásica, y el segundo expone un diálogo epistolar entre la autora y su hija Francisca, en el que se expresa un vínculo afectivo entre emisor y el destinatario.

El rótulo autobiográfico atribuido a los textos, se debe a la vocación identitaria que tanto una narración como la otra sugieren. Según Lejeune (1986), esta identidad se apoya en tres niveles/instancias: la del narrador (sujeto de la enunciación), la del autor (persona real, responsable del enunciado) y la del personaje (sujeto del enunciado). En la autobiografía clásica, el narrador y el personaje se homologan en el uso de la primera persona; el acto enunciativo responde a la dinámica referencial “yo/tu”. La diferencia fundamental con la biografía, formato narrativo que también cuenta la historia de vida, es que el autor no cuenta lo real como un modelo, lo verosímil, sino que el autor es el modelo (Lejeune 1986).

El análisis versa sobre la identificación de las características básicas del género autobiográfico, a través de ciertas categorías planteadas por el teórico literario estructuralista Gérard Genette (1972). Dicho autor sigue la tradición que homologa el relato a la frase, y en tanto el verbo es el elemento principal de la frase, propone analizar el relato mediante las categorías con las que la gramática analiza al verbo: tiempo, modo y voz (Klein 2009). En este trabajo, nos centraremos en las categorías de modo, con especial interés en el análisis de la distancia y la perspectiva narrativa; y en la voz, a través de la relación entre narrador, mundo narrado y narratario (Klein 2009). Así, será posible plantear una hipótesis interpretativa acerca del tipo de función narrativa (Genette 1972) predominante en los textos, y qué códigos o subcódigos de lectura o cuadros situacionales, debe reponer el lector modelo para interpretar el mensaje (Eco 1979).

## **2. Análisis**

Genette propone tres dimensiones de análisis para la estructura narrativa: tiempo, modo, voz. La voz es la instancia productora del discurso, que ocurre en cierta “situación narrativa”, es decir en un “conjunto complejo en el que el análisis, o simplemente la descripción no puede distinguir sino un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espacio-temporales, su relación con las demás situaciones implicadas en el mismo relato” (Genette 1972: 271). En ambos textos, los pronombres personales y las formas verbales funcionan como marcas deícticas que dan cuenta de la relación de identidad entre autor, narrador y personaje (Lejeune 1986), a través del uso de la primera persona gramatical: “Nunca entendí por qué, si iban a entrar (...) Me contaron que...” (Azurmendiet al. 2017: 17); “Creo o aseguro (...) Y el amor sigue para mí...” (Azurmendi et al. 2017: p. 71).

Sea cual fuere la categoría de persona, la esencia de la voz narrativa no versa en dicho aspecto, sino en el grado de participación del narrador en la historia o diégesis (Genette 1972). La implicación del narrador debe

pensarse, según Genette (1972), a partir del nivel narrativo en el que se ubica: 1° extradiegético (externo a la historia), 2° intradieético (narrador interno a la historia) y 3° metadieético (el narrador es un personaje que dentro de la historia marco cuenta una historia). En los textos seleccionados, podemos señalar la presencia de un narrador autodieético, protagonista, que cuenta en primera persona su historia de vida. El narrador autodieético es aquel “capaz de asumir personalmente, autenticar y aclarar con su propio comentario la experiencia espiritual que da su sentido final a todo el resto y que sigue siendo, por su parte, el privilegio del protagonista” (Genette 1972:299). Podemos encontrar este formato narrativo en ambos materiales de análisis: “Me cuesta imaginarme ese diciembre” (Azurmendi et al. 2017: 19); “No lo digo porque sea la mía, porque lo que te voy a contar les pasó a muchos otros chicos también” (Azurmendi et al. 2017: 71).

Cuando hablamos de la relación entre el narrador y la historia que cuenta, nos referimos al concepto de “distancia” (Genette 1972). La distancia puede pensarse como la manera elegida por el narrador para mencionar/describir ciertos hechos verbales, junto con la perspectiva -campo visual del relato-, constituyen las dos instancias de regulación de la información narrativa (Genette 1972).

En el TEXTO A, el “yo” como marca deíctica del autor, asume dos identidades según el grado de implicación con la historia en transmisión; hablamos así de la presencia de un “yo-sujeto de la enunciación” (narrador) y un “yo-sujeto del enunciado” (yo personaje). En el siguiente fragmento, podría pensarse que se trata de un discurso narrativizado o contado, el más distante, dónde la primera persona se confunde con una tercera en el relato de acontecimientos pasados, pero luego, aparece la voz del narrador, reclamando el pacto de identidad con el personaje, para asumirse como tal en dicho acto enunciativo; “¿Dónde se queda un bebé que se despierta de noche sin su mamá ni ningún brazo que lo acune? Eso no lo sé” (Azurmendi et al. 2017: 17).

Al mismo tiempo, según el grado de distancia entre la diégesis y la voz del narrador, habría también en el TEXTO A, discurso transpuesto (el narrador incorpora un hecho verbal a su discurso con un estilo indirecto libre) y discurso citado (se trata de un discurso directo de la fuente primaria aportante de la información). En el primero, el narrador incorpora un hecho verbal a su discurso con un estilo indirecto libre: “Hace poco me conto mi tío Nando que el mismo día del golpe renunciaron...” (Azurmendi et al. 2017: 19). El segundo se trata de un discurso directo de la fuente primaria aportante de la información: “en el legajo que tantas y tantas veces leí: “circunstancias del secuestro: a las 12 de ese día el portero manifestó a las cinco de la mañana se los llevaron a todos, y a los chicos los vino a buscar la policía a las 8...” (Azurmendi et al. 2017: 18).

En el caso del TEXTO B, ante la presencia de una escenografía epistolar, la

distancia entre narrador y personaje se vuelve ínfima con la marca deíctica de un -yo- anclada en tiempo presente, en el acto enunciativo, rescatando el valor performativo de la palabra. En este punto el discurso narrativizado, aparece al momento de contar, describir elementos sociohistóricos e ideológicos, según se amplía el desfasaje temporal con los hechos enunciados.

Esta es mi historia, esta es tu historia. Cuando yo nació la Argentina estaba un poco revuelta. Los militares habían tomado el poder y eso era una mala noticia para el pueblo. Venían a sacarles a los trabajadores sus derechos, a mentir, a matar, a robarse los chicos, a hacer más pobres a los pobres y muchísimo más ricos a los que ya eran (Azurmendi et al. 2017: 71)

En el TEXTO B, podemos apreciar la presencia de un relato segundo enmarcado, dónde el narrador en el nivel metadieгético, a través del punto de partida “por ejemplo, un día” -atemporalidad, apertura del relato anecdótico-, se distancia del presente enunciativo, y narra con mayor distancia acontecimientos de su pasado. Además, vale resaltar que los hechos que la autora cuenta parecen haber sido extraídos del relato de algún familiar, debido a la corta edad que tenía cuando acontecieron; “Por ejemplo, un día con tu abuela nos tomamos un colectivo desde Recreo hasta Santa Fé, ella debía encontrarse con unos compañeros para darles armas. Yo tenía tres meses...” (Azurmendi et al. 2017: 72).

En este punto, la distancia no solo puede pensarse en función de una dimensión temporal, sino una dimensión afectiva, mediatizada o no por el discurso de otro. Así, frente a la narración secuencial de los hechos, se incorpora el discurso citado y apreciaciones subjetivas del narrador para contribuir con el efecto de verdad que atañe a cualquier historia de vida escrita (Genette 1972): “Y cuando nos tocaba el turno de bajar, el policía le dijo a mi mamá...-quédese aquí señora, la nena se asustó. Le voy pedir al responsable del operativo que suba a verla, así usted evita bajar- (...) Algunos pasajeros volvieron a subir, otros no corrieron la misma suerte. Continuamos viaje. Habíamos burlado a la muerte” (Azurmendi et al. 2017: 72).

Otro concepto que define la relación/cercanía entre el narrador y la historia, se encuentra, junto con la distancia, dentro del dominio conceptual de lo que Genette (1972) denomina “modo”: la perspectiva narrativa. Esta categoría aborda los procedimientos de focalización que determinan el tipo de información dieгética (calidad, cantidad, selección) que será contada en el material autobiográfico (Genette 1972). En el caso del corpus con el que trabajamos, podemos percibir dos tipos de focalización: omnisciente o cero, en la que el narrador cuenta los acontecimientos desde una posición trascendental, y una focalización de tipo interna, en la cual se instala en la piel del personaje -con el que tiene relación de identidad-.

En el TEXTO A hay un predominio de la focalización interna, esto podría pensarse por el recurrente uso de la pregunta retórica, figura literaria que tensiona la resolución de ciertos conflictos ideológico-afectivos respecto de la clausura de la propia identidad.

¿Así se escribirá el silencio? ¿O ni siquiera puede escribirse? ¿Cómo se habrá escuchado ese silencio penetrante en aquel departamento del barrio de Once después de que los milicos entraran a las patadas y se llevaran a los cuatro? (...) ¿Dónde se queda un bebé que se despierta de noche sin su mamá ni ningún brazo que lo acune? Eso no lo sé. (...) ¿Me reconocerían después de tantos años? El silencio produce cosas porque con algo hay que llenar la ausencia si no pudiste saber que allí habitaba la muerte. (Azurmendi et al. 2017: 17)

En el TEXTO B, el narrador responde a una focalización de grado cero, en tanto la transmisión de los hechos vivenciados es más resolutive, y la imagen de sí, volcada en la figura del personaje, proyecta un -yo- que pudo suturar sus inquietudes respecto de sus orígenes y su historia personal.

Hay historias difíciles, que no se cuentan o se cuentan poco. Creo o aseguro que esta es una de ellas. No lo digo porque sea la mía, porque lo que te voy a contar les pasó a muchos otros chicos también. Lo digo porque duele un poco, y a veces un poco mucho. Pero siempre, siempre, al final del día es el amor. Y el amor sigue para mí, para mi felicidad. Porque estás vos, hija mía. (Azurmendi et al. 2017: 71)

Al hablar de la situación narrativa, es necesario pensar en la dialéctica entre dos funciones: la del narrador y la del narratario. Genette (1972), sitúa al narratario necesariamente en el mismo nivel diegético que el narrador, es decir que si uno se encuentra en el plano intradiegético, el otro también se ubicará en tal instancia. En el caso de los textos recopilados para el análisis, podemos hablar de un narrador autodiegético (narrador interno a la historia que narra), por lo tanto, el narratario/destinatario también lo es (Genette 1972). Así, en el TEXTO A, aparecen estrategias estéticas que dan cuenta de los avatares subjetivos en la configuración identitaria de un narrador que retorna sobre sí, se asume como narratario. En el ejemplo que sigue apreciamos una figura literaria que retrata la poética de una narración productora de sentimiento: un paralelismo, es decir la reiteración de la misma estructura sintáctica al final de las oraciones; “Y lo que siguió fue un silencio profundo del que no quiere (o no puede hablar). Ese silencio del que no puede (o no quiere escuchar)” (Azurmendi et al. 2017: 17)

Genette señala que “cuanto más transparente es la instancia receptora, más silenciosa resulta su evocación en el relato, más fácil, sin duda, o mejor dicho más irresistible la identificación, o substitución, de cada lector real en esa instancia virtual” (Genette 1972: 313). En el TEXTO B, al tratarse de una carta, el

narratorio se visibiliza desde el inicio, por tanto, el lector real debe ponerse en la piel de la niña, interpretar el mensaje a partir de las estrategias previstas por el narrador para ese destinatario. Francisca, es un narratorio intradieгético, no solo por la fórmula inicial que la distingue como receptor del mensaje –“Querida Francisca”-, sino por el -tú/vos- de la segunda persona gramatical, marca deíctica propia del acto enunciativo, y los apelativos de índole correferencial: “Porque estás vos, hija mía. Esta es mi historia, tu historia” (Azurmendi et al. 2017: 71)

Eco identifica que todo mensaje postula una competencia gramatical por parte del destinatario, ya que este último es el encargado de actualizar la significación, en tanto la interpretación, pensada desde Pierce como la traducción de un signo en otro signo (interpretante) que comparte su mismo significado, se vuelve un proceso de posibilidades infinitas. En este sentido, todo mensaje implica la puesta en escena de un lector modelo, ya que “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo” (Eco 1979: 79). De esta manera, la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico, da cuenta de las competencias interpretativas que el lector previsto/virtual debe operar para reponer aquello que el texto no dice (Eco 1979). En el caso del TEXTO A, el uso de distintas figuras literarias como la interrogación retórica, la personificación, la metáfora, etc., marcan una preocupación estética mayor en el texto, que “quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa” (Eco 1979: 76); “Se de fiestas y celebraciones teñidas de dolor (...) El silencio produce estas cosas porque con algo hay que llenar la ausencia si no pudiste saber que allí habitaba la muerte” (Azurmendi et al. 2017: 19-20)

En cambio, en el TEXTO B, como señala Eco (1979), “la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor” -diálogo epistolar entre una madre y su hija pequeña-, por lo tanto, se refuerza la función didáctica, en la transmisión secuencial de los hechos, sin reparar demasiado en la estilística de lo narrado; “Los jóvenes comprometidos estaban seguros de que luchando juntos iba a volver la Argentina que querían, la del general Perón, con dignidad para los humildes y para que los niños sean más felices” (Azurmendi et al. 2017: 72).

Todo texto comprende ciertas elecciones léxico-gramaticales por parte del narrador, el lector “aplica a las expresiones determinado código o mejor, un sistema de códigos y subcódigos, para transformarlas en un primer nivel de contenido (estructuras discursivas)” (Eco 1979: 102). Dentro de los subcódigos o códigos que el lector ejercita para el reconocimiento de ciertas estructuras discursivas, se destaca el concepto de cuadros situacionales o frame (Eco 1979). “Un frame es una estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada (...) un texto virtual o una historia condensada” (Eco 1979: 114). Para identificar un cuadro, el lector debe poner en juego la competencia

intertextual, ya que “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (Eco 1979: 116).

En el caso del TEXTO A, resulta recurrente la aparición del “silencio”<sup>1</sup> como cuadro narrativo estereotipado, que evoca la mudez social convertida en mandato por parte del terrorismo de Estado, al interior de la familia de los desaparecidos, en la última dictadura argentina: “¿Así se escribirá el silencio? ¿Cómo se habrá escuchado ese silencio penetrante...? (...) el silencio profundo del que no quiere (...) Ese silencio del que no puede (...) el silencio produce estas cosas porque con algo hay que llenar la ausencia si no pudiste saber...” (Azurmendi et al. 2017: 17).

En el TEXTO B, podemos ubicar ciertos cuadros situacionales que emulan ciertas funciones clásicas del cuento popular (Propp 1971). Así, entre los personajes del relato aparece el “héroe”, encarnado en la figura de los jóvenes padres militantes, que deben someterse a una mediación (lucha/resistencia), a partir del mandato de un ordenante (grupo de militancia, Montoneros) (Propp 1971). Además, aparece la figura del villano o agresor agenciada en los militares, cuya “fechoría” se enuncia en el texto como un “plan malvado”: “... venían a sacarles a los trabajadores sus derechos, a mentir, a robarse chicos, a hacer más pobres a los pobres y muchísimo más ricos a los que ya lo eran...” (Azurmendi et al. 2017: 71). En este sentido, el “bien amado o deseado” por el “héroe” es alcanzar igualdad y justicia social (Propp 1971): “Y ese gobierno de facto iba a endeudar el país y a producir una gran masacre en el pueblo. (...) Tus abuelos lucharon para que tengamos un país más igualitario para todos” (Azurmendi et al. 2017: 71). Además, la función que Propp (1971) denomina “auxiliar o ayudante”, esta retratada en los bisabuelos de Francisca, Rubén y Chela: “...se multiplicaban los controles, moverse conmigo era para Ana y Juan un riesgo mayor. Entonces mis papás decidieron que, para que a mí no me pase nada, sería mejor que me fuera a vivir a otro pueblito, donde vivían mis abuelos, tus bisabuelos Rubén y Chela” (Azurmendi et al. 2017: 73-74).

Tales coincidencias con las funciones de nudo y los personajes que estructuran la fábula del cuento maravilloso signada por Propp (1971), se basa en las competencias que el narrador supone para el lector modelo (Eco 1979). Es de esperarse que, en el sistema de competencias intertextuales de una niña, estén presentes cuadros situacionales propios del cuento de hadas, en relación con formas léxico-gramaticales estereotipadas y con una carga moral evidente; “El amor sigue para mí, para mi felicidad (...) con dignidad para los humildes

---

<sup>1</sup> Kordon, Edelman, Lagos, & Kersner (2005) sitúan en su estudio sobre la reproducción del discurso terrorista del estado de facto en diversos ámbitos sociales, distintas estrategias argumentales para justificar la desaparición forzada y anestesiar la capacidad crítica de la masa social. Uno de esos recursos de sujeción ideológica es lo que los autores llaman “inducción a guardar silencio”, y tenía como objetivo motivar la renegación social, propagar el miedo y la aparición de distintas defensas psíquicas para velar el trauma histórico.

y para que los niños sean felices” (Azurmendi et al. 2017: 71-72). Esta última frase evoca el “felices por siempre”, desenlace típico en la fábula del cuento maravilloso.

Cabe destacar, que en el TEXTO A, también aparece como cuadro común a reponer por el lector la figura del “amor romántico”<sup>2</sup>, justificada en un amplio campo semántico que aporta el narrador sobre el vínculo amoroso de sus padres, a través de un discurso citado:

“Así se lo decía mi mamá a mi papá cuando estaban de novios: “Nuestro amor sigue limpio y puro y no se va a acabar porque es eterno, porque ni siquiera cuando no vivamos más él se va a morir, porque se va a prolongar en nuestros hijos, que van a ser los hijos del amor más puro, más dulce, más sencillo” (Azurmendi et al. 2017: 18)

### 3. Conclusión

A partir del análisis de la situación narrativa, podemos pensar las funciones del narrador en consonancia con el tipo de vínculo que establece con el narratario -presente, ausente, virtual- (Genette 1972: 309).

De esta manera, en el caso del TEXTO A, nos encontramos con un narrador autodiegético, con una preocupación estética justificada en el uso recurrente de figuras literarias, que apelan a la voz poética para revelar una identidad narrativa en tensión. Ricoeur (1996) define la identidad narrativa como el relato de la propia vida, una instancia intermedia entre la polaridad del carácter (rasgos de personalidad), y la palabra de sí (promesa de mantener las identificaciones adquiridas). En este sentido, puede situarse, a partir de los ejemplos citados en el análisis, la predominancia de un narrador orientado hacia sí mismo, en una función de testimonio o atestación (Genette 1972). Genette (1972), equipara esta inclinación del narrador a la “función emotiva” que propone Jakobson (1966), sin embargo, no solo destaca la implicación afectiva inmersa en la narración, sino también moral e intelectual, en el acto de rememoración y los sentimientos que se desprenden de los hechos contados -idealización de la militancia, cuadro del amor romántico-.

---

<sup>2</sup> Pascual Fernández (2016), asocia el “amor romántico”, como heredero del amor cortes, burgués y victoriano. Sitúa a partir del trabajo de Peña (2011) cuatro grupos de mitos que definen roles/ estereotipos sociales al interior del vínculo amoroso: **1) “El amor todo lo puede”**: a) Falacia del cambio por el amor b) mito de la omnipotencia por amor c) Normalización del conflicto d) Creencia en que los polos opuestos se atraen y se entienden mejor e) Creencia en que el amor verdadero lo perdona/aguanta todo **2) “El amor verdadero predestinado”**: a) mito de la media naranja b) mito de la complementariedad c) razonamiento emocional d) creencia en que solo hay un amor verdadero en la vida d) mito de la perdurabilidad, pasión eterna o equivalencia **3) “El amor es lo más importante y requiere entrega total”**: a) Falacia del emparejamiento, amor de pareja referencia de existencia b) Atribución de la capacidad de dar felicidad c) falacia de la entrega total d) amor como despersonalización e) creencia de que sí se ama debe renunciarse a la intimidad **4) “El amor es posesión y exclusividad”**: a) mito del matrimonio b) mito de los celos c) mito sexista de la fidelidad y la exclusividad

Por su parte, el TEXTO B, debido a que posee las características genéricas de la narración de vida (apela a la construcción de una cierta identidad narrativa), comparte junto con el material precedente la presencia de un narrador con función testimonial. Sin embargo, la escenografía epistolar, desnuda la figura de un narratorio infantil con competencias interpretativas distintas, situación que activa estrategias narratológicas diferenciales por parte del narrador (narración secuencial, relato enmarcado, cuadros intertextuales extraídos de la fábula del cuento popular clásico). A este tipo de narrador, dedicado a su narratorio con el interés de establecer un contacto, un diálogo real, Genette (1972) lo denomina “conversador”, y le adjudica la función de comunicación. En términos de Jakobson (1966), hablaríamos de una función fática, que intenta verificar el contacto con el narratorio (“Porque estás vos, hija mía”), y una función conativa, que intenta actuar sobre el destinatario en la transmisión de una identidad compartida (“Esta es mi historia, tu historia”). Inclusive, la preocupación por el receptor del mensaje, se visualiza en elecciones léxico-gramaticales y estilísticas, que interpelan directamente al alocutario infantil: la insistencia en el uso de diminutivos para restarle carga simbólica al relato de episodios con potencial traumático, es un ejemplo de esto: “Me fui con mi ropita, mi nombre falso -María Laura me llamaban y una notita escrita por mi papá...” (Azurmendi et al. 2017: 74).

## Bibliografía

---

AZURMENDI, Eugenia, ELÍAS, Martín. FERNÁNDEZ, Rolando, LORENZANO, Esteban&SILVA TESTA, Paula. 2017. *Huellas. Voces y trazos de nuestra memoria*. Ciudad de Buenos Aires: El Zócalo.

ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen

GENETTE, G. 1989 [1972]. *Figuras III*. Barcelona: Lumen

JAKOBSON, Roman. 1966. *A la recherche de l'essence du langage». Problemes du Langage*. Paris: Gallimard

KLEIN, Irene. 2009. *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.

KORDON, Diana, EDELMAN, Lucila, LAGOS, Darío, &KESNER, Daniel. 2005. *Efectos psicológicos y psicosociales de la represión política y laimpunidad. De la dictadura a la actualidad*. Buenos Aires: Ed. Madres de Plaza de Mayo.

MAINGUENAU, D. 1999a. Ethos, scenographie, incorporation» En Amossy, Ruth (ed.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*. Paris: Delachaux et Niestlé.

------. 2004b. *¿Situación de enunciación o situación de comunicación?*. Paris: Université Paris XII

------. 2006c. *Cenas de Enunçiação*. Curitiba: Criar.

PASCUAL FERNÁNDEZ, A. 2016. Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *DEDICA*(10) <http://hdl.handle.net/10481/41940> (Consultado 31 de diciembre de 2018)

DE LA PEÑA, E. M., RAMOS, E., LUZÓN, J. M. & RECIO, P. 2011. *Sexismo y Violencia de Género en la juventud andaluza e Impacto de su exposición en menores*. España: Instituto Andaluz de la Mujer, Fundación Mujeres y Universidad.

LEJEUNE, Philippe. 1986. *El pacto autobiográfico*. Bologna: Il Mulino.

PROPP, Vladimir. 1971. *Morfología del cuento ruso*. Madrid: Fundamentos.

RICOEUR, P. 1996 [1990]. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI

TOSI, Carolina. 2009. La construcción escenográfica del saber en los libros de texto. *Páginas de guarda* (7): 32-51.



# A construção dos atores e sua projeção no espaço-tempo em a cidade dorme, de luiz ruffato

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-021

Marcela RICARDO  
Vera Lucia Rodella ABRIATA  
Universidade de Franca  
marcela\_ric@hotmail.com

## 1. Introdução

“O dia em que encontrei meu pai” é um dos quatro contos que são objeto de nossa pesquisa de Mestrado. Eles fazem parte da coletânea *A cidade dorme*, de Luiz Ruffato (2018). Escritor brasileiro contemporâneo, Ruffato tem obras traduzidas e publicadas em oito países, e recebeu várias premiações, entre elas o prêmio *Hermann Hesse*, na Alemanha em 2016. A coletânea reúne vinte contos cujos narradores rememoram acontecimentos do passado que repercutem em sua memória e têm em comum a projeção de atores pertencentes à camada humilde da população. Os textos que constituem o objeto da pesquisa são: *Minha Vida*; *As Vantagens da morte*; *Água parada* e *O dia em que encontrei meu pai*.

A escolha dos textos selecionados para constituir o objeto desta pesquisa foi feita a partir da observação dos atores protagonistas, que são todos projetados como narradores no presente da enunciação enunciada e rememoram acontecimentos de sua vida pretérita. A reminiscência ora é de acontecimentos relacionados a um passado mais feliz, ora os faz defrontar-se com a falta de perspectivas diante da vida tanto no pretérito quanto no presente, ocasionada por acontecimentos que os impede de seguir sua trajetória em busca de valores que deem sentido a sua existência. Essa ausência de perspectivas, geralmente se associava ao espaço que habitavam anteriormente ao qual não se moldavam, mas a mudança espacial que procuram geralmente é marcada pela desilusão. Tais acontecimentos impactam o percurso narrativo dos atores, marcados pelo desalento.

O intuito desta pesquisa é responder os seguintes questionamentos: como os acontecimentos vividos pelos narradores, – sujeitos da enunciação enunciada, – transformam suas vidas, conforme se observa no conto *O dia em que encontrei meu pai*? Por que a migração em busca de condições mais dignas de vida faz os atores se desiludirem com a mudança espacial, como se nota em *Minha Vida, As Vantagens da morte e Água parada*? Como se constrói a subjetividade dos atores protagonistas no nível da enunciação e no nível do enunciado? São essas questões que temos por objetivo responder em nossa pesquisa. Nesse artigo faremos um exercício de análise de *O dia em que encontrei meu pai*.

## 2. Dos pressupostos teóricos

A fundamentação teórica da pesquisa é a Semiótica Francesa. Utilizaremos, nas análises dos contos, elementos do percurso gerativo de sentido que nos possibilita apreender, no nível fundamental, as oposições semânticas que são abstraídas dos textos. Interessa-nos também observar os objetos em que os sujeitos inscrevem valores no nível narrativo e os conflitos que eles vivenciam na sua relação com outros sujeitos, assim como as transformações de estado por que eles passam. Já no nível discursivo analisaremos o modo como os atores são projetados no espaço e no tempo, os efeitos de sentido que se criam por meio dessas projeções e procuraremos correlacionar as figuras que simulam o mundo natural e os temas que elas recobrem, associados ao contexto sócio-histórico do Brasil contemporâneo.

Nesse sentido, utilizaremos o conceito de exterioridade discursiva, proposto por Diana Luz Pessoa de Barros (2009). Para a semiótica brasileira, a semiótica não trata a “exterioridade” discursiva como exterior ao texto ou ao discurso, mas são os “procedimentos linguístico-discursivos” do nível da semântica discursiva do percurso gerativo de sentido que possibilitam, por meio da correlação entre temas e figuras, chegar aos valores inscritos nos textos, enfim a suas determinações histórico-sociais inconscientes. Outra possibilidade de se chegar ao contexto sócio-histórico, segundo a autora, ocorre por meio das relações intertextuais e interdiscursivas. Barros (2009, p. 356) nos diz a esse respeito que os textos dialogam entre si de duas formas:

(...) seja no nível apenas dos conteúdos discursivos dos temas e figuras, seja no nível propriamente textual, em que as relações incluem também as aproximações entre planos da expressão. Daí a semiótica diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Os sentidos de um texto dependem sempre das relações, dos dois tipos apontados, que os textos mantêm com outros textos, com os quais concordam ou de que discordam.

Nos contos de Ruffato, percebe-se que é a partir da estruturação interna dos textos, especialmente com a apreensão de figuras que nos remetem a temas que se chega a alusões do enunciador ao contexto sócio-histórico.

Utilizaremos ainda a obra de Denis Bertrand, *Caminhos da semiótica literária* (2003), que nos dará suporte para a análise dos níveis do percurso gerativo de sentido a serem aplicados aos textos, assim como fundamentos da semiótica das paixões, desenvolvida nos anos 1980 por Greimas e Fontanille (1993) em sua obra *Semiótica da paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma.

Pretendemos analisar o modo como se constroem os atores da enunciação e do enunciado dos contos, seus papéis actanciais, temáticos e patêmicos. Para isso, aplicaremos aos textos o conceito de ator da enunciação, sistematizado por Norma Discini (2016), entendendo o enunciador, não como pessoa “de carne e osso”, mas como sujeito que se apreende do interior dos enunciados, devido à apresentação feita por ele mesmo de um modo peculiar de sustentar a própria voz. Nessa perspectiva, conforme Discini, chega-se ao estilo do ator da enunciação por meio das marcas da enunciação espalhadas recorrentemente no conjunto de textos que são nossos objetos de análise.

Os contos selecionados para esta pesquisa são “Minha Vida”, “As Vantagens da morte”, “Água parada”, “O dia em que encontrei meu pai”, textos nos quais os narradores, projetados no presente da enunciação enunciada, rememoram acontecimentos traumáticos de seu passado, como a perda do pai em “O dia em que encontrei meu pai”, e outros em que os atores, como sujeitos do enunciado, tomados pela necessidade de mudança, buscam de alguma maneira migrar do local de origem. Isso ocorre em “As vantagens da morte”. A migração interna, muitas vezes, leva os atores, como sujeitos cognitivos, a perceber o sem sentido da migração, que, na verdade, marca o sem sentido de sua existência, como é o caso do conto “Água parada”. Tematizando relações familiares que se associam ao contexto social da classe média e da população menos favorecida da população a que pertencem os atores protagonistas, percebe-se que, em todos eles esse contexto social é opressor, como é o caso do conto “O dia em que encontrei meu pai”, no qual o ator protagonista é tomado pelo impacto do acontecimento do reencontro com o pai, que vivia na clandestinidade, torturado pela ditadura militar. O mesmo ocorre em “Água parada”, no qual o ator protagonista vivencia o acontecimento da tortura que sofreu no período da ditadura militar.

Para este trabalho, selecionamos o conto “O dia em que encontrei meu pai” (RUFATTO, 2018, p.45-49), que será analisado no próximo tópico.

### 3. A memória do pai: lembranças e invenções

Em “O dia em que encontrei meu pai”, o enunciador delega a voz a um narrador, em primeira pessoa que opta por relatar, no início da narrativa, um acontecimento que o marcou: seu encontro, quando ainda menino, com o pai, que ele julgava morto. O narrador retomará esse episódio apenas na sequência da narrativa, criando o efeito de sentido de mistério sobre a figura paterna.

Minha mãe **não acreditou** quando eu disse que havia encontrado com meu pai. Primeiro, ela **riu nervosa**, esfregando o dedão esquerdo com a mão direita, **jeito dela de mostrar aborrecimento**. Depois, como insistisse, **ficou brava**, o rosto vermelho, me agarrou pelo braço e apontando o fura-bolo na minha cara **começou a gritar** que não fora assim que me criara, não devia mentir, ainda mais sobre um assunto daqueles, e, como continuasse a insistir, **passou a me chacoalhar, descontrolada**, achei que ia me bater, ela, que nunca me dera nem mesmo um beliscão. **De repente, me abraçou forte, chorando**, e perguntou, baixinho, **entre soluços**, Onde, meu filho, onde tu viste ele? Onde encontraste teu pai?(RUFFATO, 2018, p. 45)[grifos nossos].

O estado de alma de alma de sofrimento da mãe do menino, causado pelo relato do filho sobre o encontro que tivera com o pai se manifesta por meio das figuras grifadas na passagem acima: primeiramente ela “riu nervosa”, depois, mostrou-se aborrecida, “ficou brava”, “começou a gritar” e ‘passou a me chacoalhar”. Seu estado patêmico de sofrimento vai assim gradativamente se intensificando, e ela passa ao estado de descontrole perante a situação, o que nos leva, como enunciatários, a perceber que estava disjunta do objeto modal saber sobre o destino do marido cujo paradeiro ela desconhecia. Pode-se observar assim, de acordo com Bertrand (2003, p. 367) que o passional se relaciona a “uma variação dos estados do sujeito”, e a definição de sua existência modal se dá por meio da modalização dos enunciados de estado. Nessa perspectiva, as modalidades que modificam os estados da mãe sofrem variação e ela parece inicialmente imaginar ser impossível que o filho tivesse visto o pai, por isso acreditava que ele teria mentido. O impossível, conforme Bertrand (2003, p. 170), em termos modais, está associado ao /não poder ser/. Como o filho insistia em afirmar ter visto o pai, ela passa a pensar ser possível que o filho tivesse encontrado o pai. Bertrand observa que o possível se relaciona ao / poder ser/, o que se manifesta no texto por meio dos questionamentos que ela passa a dirigir ao filho.

Na sequência do relato, o narrador observa a razão de a mãe ter considerado que ele mentira:

O problema é que minha mãe sempre me achou invencioneiro. Essa palavra só ela usava, invencioneiro. Minha mãe chegava do grupo escolar onde dava aulas de manhã, requeitava a comida e me esperava para almoçarmos juntos. Quase

sempre quieta, me interrogava olhando o relógio, e saía afadigada para dar aulas particulares, emendando com um curso na PUC à noite. (RUFFATO, 2018, p.46)

A mãe exercia o papel temático de professora primária, lutava para sobreviver, dando aulas particulares e fazia curso à noite na PUC. Essa ancoragem espacial, cria o efeito de sentido de verdade para a história que se passa, portanto, na cidade de São Paulo. Por sua vez, o narrador, quando menino, tinha imaginação fértil, como se observa na figura “invencioneiro”.

Na sequência da narrativa nota-se que havia um segredo sobre a figura do pai, um clima de mistério envolvia a sua história, e isso causava sofrimento à mãe; nem mesmo os avós tocavam em seu nome.

Quando me indagavam sobre meu pai, respondia, como ela ensinara, que ele tinha morrido, mas **se quisesse saber mais, minha mãe desconversava, eu percebia as lágrimas, mas fingia que não**. Nem meus avós paternos, vivendo no interior de Minas, nem meus avós maternos, em Porto Alegre, tocavam no nome dele, quando eu passava as férias com uns ou outros - eles me revezavam, cheios de ciúmes. (RUFFATO, 2018, p. 46)[grifo nosso]

A mãe contara ao filho que o pai havia morrido, mas o próprio título do texto e a primeira cena revelam ao enunciatário que, em termos de modalidades veridictórias, isso era uma mentira: ele parecia estar morto, mas não estava (parecer e não ser). Assim, a mãe, para poupar o filho, tinha preferido mentir a ele sobre o destino misterioso do pai. Convém, lembrar que, de acordo com Greimas e Courtés (2011, p. 305), “mentira”, no quadrado semiótico das modalidades veridictórias é a designação do termo complementar “que subsume os termos *não ser e parecer*, situados na dêixis negativa”.

O menino, quando os amigos perguntavam sobre seu pai, “como não sabia, imaginava e chegou a inventar uma história que contava aos amigos sobre o desaparecimento do pai na qual ele o idealizava como herói. No entanto, a ausência do pai provocava o estado de alma de solidão para o menino que se sentia discriminado pelos amigos da vizinhança:

Meus colegas nunca me convidavam para a casa deles, nem para festas de aniversário. Nosso convívio se limitava ao campinho de futebol (...) quatro quadras acima do meu prédio, onde eu era fundamental, pois, jogando como meia-armador, me igualavam ao Gerson, o Canhotinha de Ouro: sério, de cabeça erguida lançava a bola nos pés de quem desejasse, sem um passe errado, e todo mundo comentava, Esse é craque! A parede do quarto coberta de pôsteres: o time do Flamengo de 1972, a seleção brasileira campeã do Sesquicentenário da Independência, uma página arrancada da revista Placar, Paulo César, camisa rubro-negra, número 11 às costas, comemora a conquista da Taça Guanabara, o cartaz do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura. (RUFFATO, 2018, p. 46).

Para não ser discriminado, o menino tinha que demonstrar competência no futebol – era modalizado pelo saber fazer, –a fim de poder ser aceito pelos amigos. Essa competência se manifesta por meio da figura “craque”, que revela a sanção positiva recebida pelo menino por seu fazer; jogar futebol e ser elevado à condição de craque, como seus ídolos.

Nota-se também na passagem citada anteriormente as figuras “Gerson, o Canhotinha de Ouro”, “o time do Flamengo de 1972”, “a seleção brasileira campeã do Sesquicentenário da Independência”, “uma página arrancada da revista Placar”, “Paulo César”, “camisa rubro-negra, número 11 às costas”, a “Taça Guanabara”, “o cartaz do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura”. Tais figuras remetem ao *conceito de ancoragem* e criam a impressão de realidade, possibilitando que o enunciatário perceba o tempo da infância do narrador: os anos 1970, quando ocorria a ditadura militar no Brasil.

Devemos lembrar que, segundo Greimas e Courtés (2011, p. 30), a ancoragem histórica é a estratégia utilizada pelo enunciatário para dispor, no “momento da instância de figurativização do discurso, um conjunto de índices espaço-temporais(...), de topônimos e de cromônimos que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido de ‘realidade’”. Assim, as figuras actoriais dotadas de “investimentos particularizantes (GREIMAS, 2011, p. 251), criam a ilusão referencial”, como é o caso de Gerson e Paulo César, jogadores da seleção brasileira de futebol e a alusão ao filme “Roberto Carlos em Ritmo de aventura”.

O narrador, ao longo do texto, reitera o estado de sofrimento, de infelicidade e de solidão da mãe, como se nota nas figuras grifadas na passagem abaixo:

Toda noite, ao chegar da PUC, ela entrava pé ante pé no quarto, ajeitava a coberta sobre meu corpo magricelo e me beijava, sussurrando, Te amo, meu curumim, antes de encostar a porta (...)**Minha mãe chorava muito nessa época...** Mas a beleza dela me incomodava, porque na rua os meninos sempre mencionavam isso, o que me deixava furioso, obrigando a sair no tapa com eles, e voltava para casa todo estropiado. No entanto, mesmo muito bonita, **arrastava uma tristeza larga e comprida**. Nos fins de semana, quando assistíamos televisão ou nas poucas vezes que passeávamos pelo bairro, **ela murchava invejando a felicidade dos casais abraçados, das famílias reunidas**. (RUFFATO, 2018, p. 47).

A passagem da mentira para a verdade se revela na cena em que o narrador relata o acontecimento que marcou sua infância. Ele se encontrava na escola quando a diretora lhe pediu para juntar suas coisas e acompanhá-la até a sala da diretoria:

Dona Dulce empurrou a porta, e um homem de uniforme levantou da cadeira, de imediato. Ela contornou a ampla mesa de madeira escura, e, sob o **olhar azul e**

**carrancudo do Presidente da República**, disse, solene e constrangida, Meu filho, acompanhe o **tenente**, ele vai te levar para ver seu pai. (RUFFATO, 2018, p. 48) [grifos nossos].

O papel temático de tenente e a referência à figura do Presidente da República, que se encontrava no quadro da sala da diretora, e é descrito com “olhar azul e carrancudo” remete-nos ao contexto temporal da história: a alusão é ao Presidente Médici e ao período de mais intensa repressão da ditadura militar. O tenente o leva num jeep verde a percorrer lugares desconhecidos até que chegam a uma casa na qual entram. O menino é levado a um quarto escuro:

(...) escancarou uma porta, deixando entrever o quarto pequeno e escuro, apesar do sol lá fora, impregnado de um cheiro horrível, mistura de mofo, suor, mijó, bosta, remédio: senti ânsia de vômito. Deitado na cama, sob um cobertor sebento, avistei a longa barba voltada para a parede.

O tenente disse, apertando meu ombro, **Jurandir aqui, seu filho. Estranhei, porque meu pai não chamava Jurandir**. O homem virou para o meu lado e só então notei que **estava bastante machucado, pequenas feridas redondas cobriam o peito e os braços, o rosto deformado**. Cumprimente seu pai, menino, o tenente mandou. Assustado e com nojo, pensei em explicar que **aquele barbudo, sujo e fedorento, não podia ser meu pai**, (...) (RUFFATO, 2018, p. 49) [grifos nossos].

O estado do quarto e do homem ali deitado na passagem citada são figuras manifestados pelas figuras “barbudo, sujo e fedorento”, “olhos ensanguentados”, “lábios roxos e inchados”; “dentes quebrados” que remetem ao tema da tortura no período da ditadura militar no Brasil. Observa-se que, perante a idealização da figura do pai, o menino, de repente, depara-se com a verdade.

Além disso, o menino descobre a troca de nome do pai. Para ele o pai se chamava Alfredo e, como o tenente o chamara de Jurandir, há a sugestão por parte do narrador de que essa troca de nomes se associa aos combatentes do regime que viviam na clandestinidade e que mudavam seus nomes para não serem reconhecidos. Desse modo, o narrador sugere a descoberta do *segredo: aquilo que não parece e é*: o pai do garoto era um prisioneiro político como esta passagem final da narrativa sugere:

Na visão idealizada do pai, criada pela mãe do menino, e pelas lembranças que ele tinha da figura paterna, o garoto não conseguia entender o que se passava:

(...) meu pai **tinhacheiro bom** de pasta Kolynos e **minha mãe contava** que ele era o sujeito mais bonito do mundo, mas fiquei com pena e, mesmo a contragosto, estendi a mão. Ele, no entanto, permaneceu imóvel, ofegante, apavorado. O tenente disse, Alfredo, não piore as coisas, nós só queremos proteger sua família. **Quando ele falou Alfredo, mergulhei na dúvida, meu pai chamava Alfredo**. Me

enchi de coragem e perguntei, incrédulo, **O senhor é meu pai mesmo?** O homem entreabriu os olhos ensanguentados, tentou mover os lábios roxos e inchados, onde se destacavam alguns dentes quebrados, girou o corpo para a parede e começou a chorar. (RUFFATO, 2018, p. 49).

Aos poucos, no entanto, como sujeito cognitivo, o menino vai se deparando com a verdade. Percebe-se, pois, que a historicidade está inscrita no texto em sua estrutura interna, tanto nas falas dos atores retomadas de um triste pretérito pelo menino, por meio de sua memória, quanto nos objetos que retratam o cenário da opressão militar em meados dos anos 1960 a 1980.

Ademais, a substituição do nome de Alfredo, o verdadeiro nome do pai do menino, por Jurandir, codinome de um sujeito que, provavelmente na clandestinidade, tornou-se prisioneiro político, confirmam a triste verdade com a qual ele se defronta: o momento do encontro com o pai é marcado pela perda.

Vale lembrar ainda que as figuras “jeep verde” e “lábios roxos”; se relacionam respectivamente ao tema do regime militar, capitaneado pelo exército, e ao tema da opressão e da tortura empregada pela ditadura militar.

Em relação ao nível narrativo do percurso gerativo de sentido, podemos considerar que a mãe e o menino exercem o papel actancial de sujeitos de estado que se encontram disjuntos do objeto valor pai e marido, devido ao fazer do antissujeito, a ditadura militar, figurativizada pelo tenente que acompanha o menino à casa onde se encontrava o seu pai.. O pai, por sua vez, também exerce o papel actancial de sujeito de estado em disjunção com a família e a identidade, e em estado patêmico de dor, exerce o papel temático de prisioneiro político. Assim, o enunciador faz críticas à opressão exercida pela ditadura militar por meio da trágica história vivenciada pelo menino, sua mãe e seu pai.

#### **4. Resultados parciais**

A análise do conto de Ruffato, que começamos a realizar, revela o engajamento social do escritor que lança um olhar crítico para uma época nebulosa da história recente do país, o regime ditatorial militar, que destruiu vidas tanto daqueles que lutavam contra o regime, como é o caso do pai do narrador, que exerce o papel temático de prisioneiro político torturado pelo regime, quanto de todo o núcleo familiar, a mãe e seu filho, E a forma de o enunciador aproximar-nos e sensibilizar-nos, enquanto enunciatários, para o período de trevas que se instituiu no país à época, de revela principalmente por meio da delegação de voz a um narrador cuja subjetividade e estados de alma acompanhamos.

## Referências

---

BARROS, Dina.Luz. Pessoa. de. 1988. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3ª. Ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.

----- . 1990. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.

----- . 2009. Uma reflexão semiótica sobre a “exterioridade” discursiva. *Alfa*, São Paulo, 53 (2): 351-364. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2120>. Acesso em 20/08/2018.

BERTRAND, Denis. 2003. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução de Ivã Carlos Lopes et. al. Bauru, SP: EDUSC.

DISCINI, Norma. Éthos e estilo. Joseph CourtésIn: GEBARA, A.E., GUIMARÃES, T. F.; LIMA, E. S (Orgs.) *Estilo, éthos e enunciação*. Franca, SP: Unifran, 2016. Série Foco. Disponível em: [https://www.unifran.edu.br/wpcontent/uploads/2016/12/Diagramacao\\_LIVRO\\_versao\\_final.pdf](https://www.unifran.edu.br/wpcontent/uploads/2016/12/Diagramacao_LIVRO_versao_final.pdf) Acesso em 13/11/2018.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques, 1993. *Semiótica das Paixões. Dos estados de coisa aos estados de alma*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática,.

Algirdas JulienGreimas; COURTÉS, Joseph. 2008. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto.

RUFFATO, Luiz.2018. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras.





## Pasados en tránsito: relatar desde el olvido

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-022

*Sergio Rojas*

Universidad de Chile

sergiorojas\_s21@yahoo.com.ar

Existiría una correspondencia entre el auge de la memoria que embarga al presente en la conciencia de un pasado irreparable y el modo en que lo cotidiano hace ya algunos años ha llegado a ser motivo dominante en la literatura chilena. Se trata del desmoronamiento de la Historia (no hablo de la disciplina, sino de una forma consagratoria de solucionar el pasado desde el presente), y la proliferación en su lugar de múltiples relatos “menores”, inseparables de la subjetividad que los protagoniza y enuncia. Reconocemos entonces una paradójica combinación de incerteza e intensidad en una literatura que parece narrar desde el olvido, esto es, que reconstruye el pasado pesquisando sus huellas en eso que, en más de un sentido, “no pasó”, pues quedó siempre al margen de los acontecimientos como el horizonte de estos: la dimensión de lo cotidiano.

La literatura reflexiona esa persistencia del pasado que se hace sentir como *exigencia de una memoria*: “algo que el viento de finales de la década de los cincuenta aún empuja por los recovecos interminables de alguna memoria que no es la mía” (Bolaño, 2018, 27). En las novelas de Bolaño la literatura misma suele ser un motivo narrativo, operando como un recurso para dar a pensar el hecho de que el pasado, abundante en relatos que proliferan sin una narración maestra que los ordene, constituye la densidad del tiempo presente, el tiempo de los vivos. “¿Crear en la historia implica creer que tiene un sentido? Evidentemente no. La pérdida de sentido la vuelve más oscura, más amenazante, pero no menos presente. En Europa, el sentido de la historia no resistió a las pruebas y a los crímenes del siglo XX” (Hartog, 2014, 33). ¿Cómo sucedió que los acontecimientos llegaron a poner en cuestión el sentido de la historia -y con ello a la historia misma- al volverla a esta más “oscura y amenazante”? En la imposibilidad de un relato histórico, el pasado toma cuerpo en el presente haciéndose *completamente citable*, según la célebre expresión de Benjamin.

En *Estrella distante* el narrador menciona la tesis sobre la existencia del mal absoluto propuesta por un tal Graham Greenwood: “En su particular teología el infierno era un entramado o una cadena de casualidades. (...) Para luchar contra el mal recomendaba el aprendizaje de la lectura, una lectura que comprendía los números, los colores, las señales y la disposición de los objetos minúsculos, los programas televisivos nocturnos o matutinos, las películas olvidadas” (Bolaño, 2018, 94-95). El mal absoluto es la irrelevancia de la humanidad, el hundimiento de esta en el curso fatal de las cosas cuyo sentido se oculta en esa misma fatalidad. Todo un régimen de límites se organiza entonces para sobreproteger a la conciencia contra las ásperas irrupciones de lo real: “los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad, gente que mira la televisión, gente que asiste a los partidos de fútbol, el aburrimiento como un portaaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno” (Bolaño, 2017, 92). La entretención y su reverso interno, el aburrimiento, restan del espacio cotidiano la intemperie del *ahí*, la gravedad de lo real parece estar siempre en “otra parte”. Esto describe justamente la condición de posibilidad de la literatura y de las artes. Los artistas y escritores necesitan reunirse y conversar, de ser posible “en un lugar amable y con personas inteligentes” (Bolaño, 2017, 92), y durante la dictadura no eran habituales en Santiago ese tipo de lugares. Pero existió una mujer, escritora de situación acomodada, que dispuso ese lugar, su casa: “María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana” (Bolaño, 2017, 93). Bolaño hace parte de la novela el caso de la escritora Mariana Callejas, esposa del estadounidense Michael Townley, agente de la CIA que trabajó en Chile vinculado a la DINA. En el sótano de la misma casona donde Callejas realizaba aquellas animadas reuniones literarias, Townley dispuso un espacio de secuestro, tortura y asesinato. No se trata aquí, pues, de una metáfora, sino de algo que efectivamente sucedió, y entonces su incorporación a la novela reflexiona lo que pudo haber sido *estar ahí*, en la proximidad del horror y sin embargo siempre en otro lugar, infinitamente distante. En efecto, ese *ahí* no era el interior de la sala de torturas de Townley en el subterráneo de la casa (espacio del no-sujeto), ese *ahí* tampoco era el salón donde tenía lugar la escena de la inteligencia literaria capitalina (espacio del sujeto). El *ahí* por el que preguntamos tendría que ser el tránsito entre un lugar y el otro, cuando la escena de la conversación, del trabajo, de la entretención, era interrumpida por algo inusitado, una extraña intensidad a la que siempre era posible ignorar, restarle relevancia hasta que *dejara de pasar*: “A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún

grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía. ¿Quiere ir a ver el sótano?” (Bolaño, 2017, 108). Del lugar donde sucedieron cosas horribles no se habla, como si en verdad nadie hubiese *presenciado* aquello, porque el *ahí* del horror es lo inenarrable. Leemos en la novela que un autor o actor de teatro se extravió en la planta subterránea de la casona “hasta llegar a aquella puerta al final del corredor débilmente iluminado, y había abierto la puerta y se había dado de bruces con aquel cuerpo atado sobre una cama metálica, abandonado en aquel sótano, pero vivo, y el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor” (Bolaño, 2017, 104). El *sigilo* con que se cierra la puerta prepara el olvido, opera como el inicio mismo en el proceso de olvidar no sólo que se estuvo *ahí*, sino que *se está ahí*.

Este es el sentido que tienen los denominados “lugares de memoria”: *ahí* sucedieron las cosas que se sabe que sucedieron. ¿Qué relación tienen con la memoria esos lugares? ¿Qué diferencia hace ese *ahí* respecto a la información ya disponible en los archivos? ¿Se trata de una memoria que se confronta con el olvido, o se trataría más bien de una *memoria del olvido*? Acaso sea posible pensar que con la señalización de los lugares del horror se intenta precisamente *materializar lo que nunca fue de la memoria*. En el caso de la represión política durante la dictadura militar, se trata siempre y en todo momento de *procedimientos*: bandos, prohibiciones, listas de nombres, detenciones, secuestros, interrogatorios, allanamientos, ejecuciones, desapariciones. “Ni el desesperado griterío de la tortura ni el espeso silencio de los asesinatos detenían la gimnasia burocrática de la ‘inteligencia militar’; al contrario, la nutrían y agilizaban, casi con las convicciones de una ‘profesión’ respetable” (Salazar, 2013, 109). Ese orden de procedimientos, que decantaba en “formularios rellenos escolarmente con frases estereotipadas”, va tejiendo el horror en la trama sin argumento de una cotidianeidad gris.

En la terrible escena del sótano, en la novela de Bolaño, el visitante se da “de bruces” con un cuerpo humano vivo que se encuentra *en medio de un procedimiento*. Es esta siniestra inteligencia técnica lo que imprime extrañamiento al horror. Los victimarios no actuaron como una horda, sino como piezas de una maquinaria. “Se necesita una dosis de estupidez muy grande para dirigir las piezas de una maquinaria tan grotesca, absurda y cruel. Pura bestialidad disfrazada de plan maestro. Gente pequeña, con cabezas pequeñas, que no comprenden el abismo del otro” (Fernández, 2018, 53). En una entrevista el año 1979, la periodista Raquel Correa preguntó al entonces General Odladier Mena, Director de la CNI: “¿Se necesita ser muy inteligente para ser el jefe de Inteligencia?”. La respuesta fue: “Muchas veces basta la suma de otras inteligencias. Esto es un trabajo de equipo, rutinario, carente de espectacularidad. (...) Reunimos toda la información que pueda ser de utilidad

para los que toman las decisiones” (Correa, 1983, 259). Se trata, pues, de una maquinaria, de un plan de eliminación cuyas redes se extendían incluso más allá de las fronteras nacionales. Entonces cada lugar, cada acto de violencia en el marco de la dictadura, remite a ese programa de muerte. Esta red policial totalizante, que en un tiempo llegó a copar el horizonte de nuestra existencia, se sustrae a la memoria, y hace que el dolor y la muerte de las víctimas quede, por la misma índole *procedimental* del horror, consignado en listas, informes, archivos que, como expresó Marcelo Brodsky, van transitando con el tiempo y en silencio desde los tribunales hacia los gabinetes de los historiadores.

¿Es lo irreparable lo que torna impensable el pasado? La magnitud (judicial, moral, social) de la pérdida la inscribe a esta en el presente, de tal manera que el presente queda gravado por algo que este no puede reparar, una falta que se hace sentir hoy pero que sucedió en el pasado. El presente queda sometido, pues, a esa “fuerza de gravedad” que es el pasado pendiente.

Hernán Valdés reflexiona sobre la experiencia de la tortura a la que fue sometido en el campo de prisioneros Tejas Verdes: “lo que yo sabía de la maldad, antes, eran puras caricaturas, pura literatura. La maldad había perdido todas sus referencias morales. Ahora se me presentaba como pura ideología” (Valdés, 2017, 169). Es el *saber* acerca de que *lo inimaginable* (algo cuya posibilidad se desconocía por completo) *aconteció*. Lo que pone en cuestión el orden histórico desde el pasado es lo tremendo de la muerte que marca las catástrofes sociales y políticas *contenidas* en ese pasado. No se trata sólo de la cantidad de muertos, sino de las *condiciones concretas en las que esas muertes se produjeron*. Es más, se trata precisamente de muertes que imponen a la memoria tener presente las condiciones concretas en que acaecieron. La memoria de los muertos es también la memoria de sus muertes, y esto es justamente lo que se sustrae al presente como una *memoria imposible*: “me cuesta imaginar el detalle de esas ejecuciones en las que no estuve. (...) Carezco de palabras y de imágenes para escribir lo que sigue de este relato. Cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer” (Fernández, 2018, 35). ¿Qué clase de necesidad es esa, la de imaginar “el detalle” del dolor? Esta es una “memoria” que el presente no tiene, que no puede tener: la información acerca de *lo que* sucedió no implica, incluso inhibe, la posibilidad de *concebir* que eso efectivamente *sucedió*. Saber y concebir no son lo mismo. Entonces pareciera que es en la *circunstancia* del dolor donde damos con la imposibilidad que en cierto sentido define nuestra presente relación con el pasado, aquello respecto a lo cual el orden de la representación quedará siempre en falta. Se trata de la *imposibilidad de asistir a la destrucción del sujeto* en la víctima, un límite que se da a pensar y elaborar en el trabajo con el lenguaje. “El límite para el historiador -escribe Ricoeur-, como para el cineasta, el narrador, el juez, está en (...) la parte intransmisible

de una experiencia extrema” (Ricoeur, 2010, 577). La imposibilidad consiste en un *fuera del lenguaje*, y esto es lo que da lugar a las artes y a la literatura, para hacer que lo que nunca fue de la memoria ingrese en el presente. Incluso quien da testimonio de su propio padecimiento en manos de los funcionarios del terror, podrá dar información acerca de lo que le sucedió, pero ello nunca nos permitirá asistir al *así* de su calvario. La víctima no fue testigo de su propia aniquilación, sino el objeto. Capturada en “su” cuerpo, era sometida a una especie de individuación extrema que intentaba expulsarla de la convivencia humana (Camnitzer, 2013, 19). De aquí lo tremendo del denominado Informe Valech, en que la tortura que se sabía que habían padecido miles de personas en Chile quedó referida a *cada uno* de los individuos cuya voz registró el Informe. Su publicación en noviembre de 2004 impactó a la opinión pública: “Nunca me imaginé que se hubiera llegado a tanto” (Valech, 2018, 13). Pero cuando leemos aquellos testimonios, no estamos ante los hechos, sino ante las víctimas, presenciamos la voz del sobreviviente.

Aquel pasado, diseminado en significantes que acreditan materialmente su verdad (testimonios, fotografías, documentos de archivo, noticias de prensa, lugares de memoria, etc.), ha tomado cuerpo en una cotidianeidad *pretérita*; esto debido precisamente a que *aquellos significantes nos remiten a lo cotidiano*, algo de lo que cual nunca se desprenden. En sentido estricto, lo que sucede es que son los *acontecimientos mismos* los que, en su irreductible remisión a una *presencia* (contra la representación, la interpretación y la explicación), no tienen en el presente otra existencia que la que acreditan aquellos significantes que vienen desde el pasado, que por lo tanto no constituyen representación ni interpretación, sino *huellas de una presencia*. El hecho materialmente indesmentible de que eso *sucedió* se impone sobre la cuestión de “por qué” sucedió. Por una parte, como señala Hartog, en la era del testigo “la mediación del historiador se vuelve no solamente inútil, sino que, lo que es peor, nociva. Porque, idealmente, nada debe venir a ‘parasitar’ el cara a cara entre el testigo y el espectador, que a su vez es llamado a convertirse en testigo del testigo, un testigo delegado (*a vicarious witness*)” (Hartog, 2014, 91). El testigo da cuenta no sólo de lo que sucedió, sino de haber *estado ahí*. La visión del testigo es peculiar, pues su relato no consiste sólo en lo que vio o escuchó, sino que en su habla entrega *la visión misma* sobre los hechos. Su relato está hecho de esa visión cuya intensidad luego el archivo selecciona y formaliza como información. El testigo es siempre el portador de una última visión o escucha.

Sin embargo, por otra parte, el terror de aquellos años no sólo se ocultaba en lo cotidiano como algo del todo ajeno, sino que no habría podido acontecer sin relación a esa cotidianeidad que paradójicamente lo albergaba; lo cotidiano es una dimensión esencial a la facticidad del terror de Estado. No existe otro lugar para el acaecer de lo in-mundo que el mundo, y los individuos se

desplazan permanentemente entre ambos en un territorio fronterizo. No existe propiamente nada fuera de aquí. *La dimensión desconocida* se desarrolla a partir del lugar que tuvo la prensa de oposición durante la dictadura, centrándose la novela en la Revista “Cauce”: “Las imágenes que aparecían en cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad, pero en el que cada detalle oscuro me quedaba rondando en algún sueño” (Fernández, 2018, 17).

Al intentar recordar la relación que en ese tiempo alguien tuvo con lo que *hoy sabemos* que sucedía, emerge lo cotidiano precisamente como el mundo de lo in-mundo. Es la información de la que disponemos en el presente la que ahora, en el ejercicio de recordar, torna brumoso ese tiempo pretérito. La narradora de la novela reflexiona esa nebulosa al recordar su adolescencia en los años del terror: “No comprendía, ni aún comprendo, todo lo que pasó a mi alrededor cuando era niña y supongo que intentando entender un poco quedé hechizada por sus palabras [del hombre que torturaba], por la posibilidad de descifrar con ellas el enigma” (Fernández, 2018, 26). Al rememorar la incomprensión acerca de lo que sucedía “a mi alrededor”, retorna escrituralmente a la cotidianeidad de esa “época” y reflexiona la forma en que lo tremendo se manifiesta. En lo esencial, el asunto de la novela de Fernández no es la “dimensión desconocida” en sí, sino sus intermitentes irrupciones en la vida de todos, lo que hacía por completo del espacio-tiempo cotidiano un territorio fronterizo.

Mi hipótesis es que aquella cotidianeidad pretérita no opera sólo como un brumoso cúmulo de fragmentos intrascendentes que se interpone entre el presente y el pasado, entre el propósito de recordar y los hechos tal como estos se habrían dado, sino que *es precisamente en ese cotidiano olvidado que el pasado permanece*, lleno de sí mismo. En ese caos de imágenes, sonidos, afectos, etc., los acontecimientos por los que hoy preguntamos se han perdido, se han olvidado y, en ese mismo sentido, se han conservado. No habría memoria de lo tremendo sin la producción de relatos en los que aquello que se intenta recordar queda tramado con elementos de la cotidianeidad. El olvido es algo así como la *memoria indiferenciada del pasado*, donde el presente intenta recordar *elaborando relatos* con lo cotidiano. ¿Qué clase de poderosa memoria es el olvido?

Ricoeur plantea con precisión el problema: “nuestro conocido deber de memoria se enuncia como exhortación a no olvidar. Pero, al mismo tiempo, y con el mismo impulso espontáneo, deseamos el espectro de una memoria que no olvide nada; incluso la consideramos monstruosa. (...) “¿Y no debería la memoria negociar con el olvido para encontrar a tientas la justa medida de su equilibrio con él? ¿Y esta justa memoria tendría algo en común con la renuncia a la reflexión total?” (Ricoeur, 2010, 532). Se trataría, pues, de encontrar una especie de equilibrio entre la memoria y el olvido, de tal manera que el pasado

no venga al presente como la irrupción de algo incomprensible, que es lo que sucede cuando ese pasado exige la imposible representación de hechos de violencia extrema.

El vínculo esencial que existiría entre memoria y olvido en Ricoeur implica la relación del presente con el pasado no sólo como *lo que fue*, sino a la vez como *lo que ya no es*. Es inherente a la relación del presente con el pasado la conciencia de que no es posible modificar lo que sucedió. La memoria debe lidiar, pues, con esa “prepotencia” de lo sido: “decimos del pasado que ya no es, sino que fue. Con la primera denominación, subrayamos su desaparición, su ausencia. Pero ¿ausencia de qué? De nuestra pretensión de actuar sobre él, de mantenerlo ‘a la mano’” (Ricoeur, 2010, 566). Con relación a la historia reciente, se trata de la memoria de un pasado grabado por la muerte y por lo irreversible de ésta, pero también de lo que hay de inconcebible en un tiempo que ha quedado grabado por la amenaza de muerte. La naturaleza totalizante de una dictadura de Estado hace que la política del terror tome cuerpo en la trama cotidiana de la vida ciudadana.

Ricoeur distingue dos tipos de olvido: el *olvido profundo*, que es producto de la destrucción de las huellas y al que podrá considerarse como un olvido definitivo, y el *olvido de reserva*, un olvido que es posible revertir y que, según Ricoeur, podría corresponder incluso a la idea de *lo inolvidable* (Ricoeur, 2010, 536). Este concepto sugiere la existencia de un tipo de memoria cuya condición es el olvido, se trata en cierto modo de la permanencia de la totalidad del pasado en el “sujeto”, constituyendo una memoria para la que *nada se ha perdido*. Los relatos, escenas, imágenes mediante los cuales “retornan” a la conciencia fragmentos del pasado, son elaboraciones a partir de huellas que estaban ahí antes de atender a ellas. Este es el sentido de los denominados “lugares de memoria”. *Lo que* allí sucedió es del todo ajeno a lo cotidiano, pero el *ahí* de los hechos está en el cotidiano y es ese insólitamente familiar fragmento del horror lo que permanece alojado en el presente. Después se tratará de narrar lo que *ahí* sucedió, de hacer ingresar en el lenguaje lo que es ajeno al lenguaje, de *poner en palabras la ausencia del sujeto*. Por esto la literatura se constituye en un recurso para la reflexión de lo tremendo, una forma de pensar el horror haciendo ingresar en el lenguaje la ausencia que radica en el núcleo mismo de los acontecimientos. Memoria del olvido.

## Bibliografía citada

---

BOLAÑO, Roberto. 2017. *Nocturno de Chile*, Barcelona, Debolsillo.

BOLAÑO, Roberto. 2018. *Estrella distante*, Barcelona, Debolsillo.

CAMNITZER, Luis. 2013. *Arte y deshonra*, Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

CORREA, Raquel. 1983. Entrevista al General Odladier Mena, en *Los generales del régimen* (pp. 257-266), Santiago de Chile, Editorial Aconcagua.

FERNÁNDEZ, Nona. 2018. *La dimensión desconocida*, Santiago de Chile, Random House.

HARTOG, Francois. 2014. *Crear en la historia*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae.

RICOEUR, Paul. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

SALAZAR, Gabriel. 2013. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova) Volumen I. Historia, testimonio, reflexión*, Santiago de Chile, Lom.

VALDÉS, Hernán. 2017. *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, Santiago de Chile, Taurus.

VALECH, Informe. 2018. *Así se torturó en Chile (1973-1990)*, Santiago de Chile, La Copa Rota,



# Semiótica narrativa e imaginario humano: reflexiones metodológicas en base a los aportes de Greimas y Propp

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-023

*Lluch, Maité Delfina*

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología

*Romero, Miguel Adrian*

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología

*Ynoub, Roxana*

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología

roxanaynoub@gmail.com

## 1. Introducción

En el presente trabajo presentamos algunos avances de dos investigaciones encuadradas en un Proyecto marco titulado: *“Hermenéutica y metodología: desarrollo y evaluación de estrategias metodológicas para la investigación interpretativa”* (Ynoub 2016). El referido proyecto se propone evaluar metodologías para el tratamiento de distintos tipos de investigaciones interpretativas, atendiendo fundamentalmente a los aspectos procedimentales de construcción y sistematización de datos narrativo/discursivos.

Los desarrollos a presentar refieren a aplicaciones del Modelo Actancial de J. Greimas (1987); en dos tipos de relatos: a. testimonios biográficos de nietos/as apropiados ilegalmente en la dictadura argentina de los años 1976-1983, y recuperados por la organización Abuelas de Plaza de Mayo, y b. cuentos que ficcionalizan experiencias/historias de nacimiento de bebés concebidos a través de Técnicas de Reproducción Humana Asistida (TRHA). Los trabajos de análisis se incluyen en dos investigaciones becadas por la Universidad de Buenos Aires (Becas UBACYT), con sede en el citado Proyecto de investigación: *“Aportes del análisis narrativo para la descripción de la experiencia jurídica infantil”* (Romero 2016) y *“Reconstrucción de la identidad y relatos auto biográficos en nietos recuperados. Aportes de la semiótica-narrativa para la caracterización subjetiva del proceso restitutivo”*(Lluch 2017).

En esta línea, se evalúa el aporte del Modelo Actancial para tematizar y operacionalizar procesos de subjetivación, involucrados en la constitución y/o reconstitución identitaria, según surgen de los referidos relatos. Dada la complejidad que presenta la concepción discursivo-narrativa greimasiana, en esta oportunidad hemos puesto el foco en el nivel narrativo. En este plano, el Modelo permite dar cuenta de las formas de proyección de la enunciación y verter la sintaxis discursiva en la referida estructura actancial (Greimas & Coutés, 1990). El Modelo, recupera y re-crea además los desarrollos fundacionales de V. Propp sobre “La Morfología del cuento maravilloso” (Propp 1971: pág. 31; Greimas 1987). Conforme con ello, las funciones descritas por Propp se redefinen según una estructura de “grandes pruebas”, concebidas como organizadoras de todo relato, a las que bautizarán como: la prueba cualificante, la prueba decisiva y la prueba glorificante. Los supuestos que subyacen a este modelo morfológico constituyen una de las referencias recuperadas en el Modelo Actancial de Greimás (Ynoub 2012: 84-85).

Entendemos que el Modelo Actancial resulta especialmente productivo para la operacionalización y el análisis de los relatos narrativo-filiatorios que serán considerados en este trabajo. En especial porque en él se articulan las tres dimensiones en las que se entrama y constituye la identidad en el orden humano: la dimensión intra-subjetiva (agenciamiento), inter-subjetiva (espejularidad/modelo rival), y trans-subjetiva (contexto/marco institucional o social).

Estas dimensiones se anudan en el modelo greimasiano, conforme a tres ejes que estructuran –según al propio Greimás, el orden imaginario humano–: por una parte, el «eje del deseo» (que ubica al sujeto en relación a un objeto pregnancial como sujeto-deseante); por la otra, y en articulación con el anterior, el «eje del conflicto» (dimensión inter-subjetiva) en torno al cual el deseo se tensiona por referencia a la alteridad/espejularidad; y finalmente, el «eje de la destinación» (instancia trans-individual de consagración/donación del objeto deseado). Desde la perspectiva de la constitución identitaria, esta instancia destinadora resulta crucial, en tanto oficia de portavoz del orden social, según dominios o ámbitos institucionales. La figura del “Destinador”, encarna estos “entornos agenciables” o “entornos relacionales” (Dubar 2000) que consagran y eventualmente habilitan al sujeto en el acceso a los objetos de deseo. Esquemáticamente el Modelo Actancial se presenta de la siguiente manera:

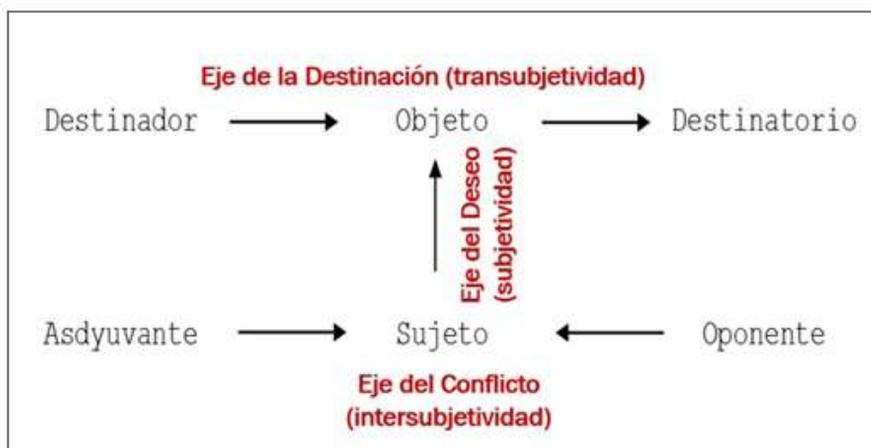


Fig. 1. Esquema actancial de Greimas (1987): subjetividad, intersubjetividad y transubjetividad

En los apartados que siguen presentaremos la aplicación del Modelos en dos tipos de narrativas: por una parte, testimonios autobiográficos; por otra, relatos ficcionalizados. Ambos casos, y pese a las diferencias de género a las que pertenecen (testimonial en un caso, ficcional en el otro), comparten como asunto común la referencia a la cuestión “filiatoria”. En ambos también esta cuestión filiatoria presenta peculiaridades y dramaticidades que los tornan de especial interés para el análisis, exigiendo incluso algunas revisiones y adecuaciones del Modelo Actancial propuesto por Greimas.

## 2. Nietos/as recuperados/as: análisis narratodiscursivo del proceso de restitución identitaria

En este apartado trabajaremos en torno al análisis de un testimonio relevado de la tesis de maestría disponible en el repositorio abierto de la Universidad de Quilmes: *“Archivos, imágenes y narrativas del parentesco: La construcción de espacios biográficos de jóvenes restituidos en la pos dictadura argentina”* (Medina 2010). El caso considerado corresponde al testimonio de Victoria Montenegro, hija de desaparecidos que recupera su identidad en el año 2001, luego de transitar 25 años privada de su historia a causa del silencio de la familia apropiadora. La apropiación ilegal de bebés, hijos/as de familias militantes de izquierda o del peronismo revolucionario, fue una práctica sistemática llevada a cabo por el terrorismo de Estado que ocupó el poder entre los años 1976 y 1983. La Fundación “Madres y Abuelas de Plaza de Mayo” nace en 1977 con el objetivo de restituir a las familias legítimas los niños/as secuestrados por los represores pertenecientes a distintos fuerzas militares y policiales. Estos niños y niñas quedaron en algunos casos a cargo de los directos apropiadores,

pero en otros casos fueron dados en adopción ilegal a familias que desconocían su origen, o también entregados a familias que tenían relaciones estrechas con miembros de las fuerzas armadas y por lo tanto, eran conscientes del origen y la situación de los niño/as que recibían.

Este análisis forma parte de distintas reelaboraciones del modelo actancial en post de tematizar las tensiones entre el nivel transubjetivo (eje destinador) y el nivel subjetivo (eje del deseo). Al trabajar los casos de nietos/as recuperados/as situamos una “crisis identitaria” que debe considerarse en relación a dos tesis: a) la pluralidad de los modos de individuación o subjetivación de la persona, en tanto la identidad es polisémica (Anscombe 2013) b) las tensiones entre la “identidad para sí” (de orden intra-subjetivo) y la “identidad para otros” (de orden psicosocial) (Dubar 2000). Sosteniendo estos supuestos, este trabajo adhiere a una concepción “nominalista” de la identidad, en tanto no hay pertenencias esenciales, sino “modos de identificación, variables en el curso de la historia colectiva y de la vida personal, afiliación a diversas categorías que dependen del contexto” (Dubar 2000: 12). Dichos modos de identificación corresponderían entonces a lo que llamamos “identidades para los otros” e “identidades para sí” (Dubar 2000). En este sentido, Dubar (2000) llama “formas identitarias” a la combinación compleja de dos dimensiones conceptuales: a) las relaciones sociales espaciadas que se vinculan a los “contextos de acción” (Adamini 2014), b) las estructuras biográficas signadas por la temporalidad, es decir las “trayectorias subjetivas” (Adamini 2014).

Haciendo hincapié en la operacionalización de las formas identitarias en el esquema actancial (Greimas, 1987) definiremos el nivel transubjetivo (eje de la comunicación), y especialmente la función destinadora, con relación a los contextos de acción, ya que las discursividades vinculadas a estos espacios permean “las identidades para los otros”. Por otra parte, consideramos que el nivel subjetivo, el eje que articula las funciones de sujeto y objeto en torno a una posición deseante, se aproxima a las trayectorias subjetivas que marcan la biografía personal del sujeto y signan distintas búsquedas vitales. A continuación, presentamos un esquema que reúne dicha lectura conceptual;

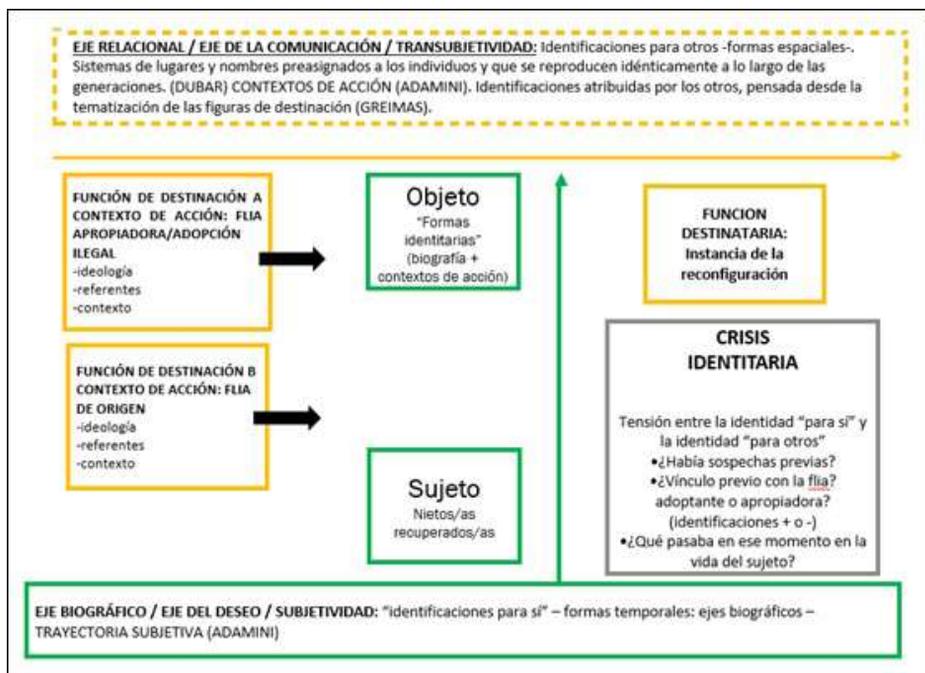


Fig. 2. Adecuación del modelo actancial para tematizar la "crisis identitaria"

Desde esta perspectiva, la instancia destinataria sería la de reconfiguración y genuina reconfiguración identitaria, tematizada en favor de lo que Dubar (2000) llama "formas societarias". Este concepto incluye la relectura de la identidad personal y la adhesión a colectivos societarios que proveen recursos identificatorios que se plantean de manera diversa y provisional; se trata entonces de cuestionar y resignificar "los sistemas de lugares y nombres preasignados a los individuos y que se reproducen idénticamente a lo largo de las generaciones" (Dubar 2000: 13).

En esta línea conceptual, creemos que para efectuar una lectura crítica de los testimonios, es necesario tener presente las distintas tensiones entre la "identidad para sí" y la "identidad para otros" (Dubar 2000). Adamini (2014) propone distintas dimensiones de análisis para identificar el tipo de conflictividad entre el eje relacional (transubjetivo) y el orden biográfico (subjetivo), que son importantes en el tratamiento metodológico de la restitución identitaria: a) las identificaciones atribuidas por "los otros" significativos; b) transacciones e identificaciones incorporadas; c) lógicas de diferenciación y equivalencia; d) referenciales identitarios; e) acciones y organizaciones involucradas.

En el caso único propuesto para el análisis, vemos como la función destinadora encarnada en las discursividades aportadas por la familia

apropiadora (“identidades para los otros”) entran en tensión con la elaboración de una forma identitaria equilibrada, ya que la protagonista no se reconoce parecida a los padres ilegítimos (“identidad para sí”);

Hay algo gracioso, mi viejo era alemán, rubio, de ojos verdes. Mi vieja también alemana. El abuelo de mi papá era gallego, rubio también. Pero su abuela, es decir, mi bisabuela era morocha. Entonces me decían: sos igual a tu bisabuela. (...) Y yo me miraba, me acomodaba, me levantaba el pelo y buscaba el pelo rubio. Acá encontré un pelo rubio, le decía a mi vieja después (Medina 2010: 72)

En este breve fragmento vemos como aparecen identificaciones atribuidas por la familia apropiadora en el discurso citado de manera directa (“sos igual a tu bisabuela”). Los padres ilegítimos aparecen como referenciales identitarios en la infancia, y se observa la dificultad e insistencia de Victoria por reconocerse en la apariencia física de sus apropiadores. Este sentimiento de vacío o de duda es recurrente en los nietos/as recuperados/as, muchos de ellos expresan que antes de conocer sus verdaderos orígenes, ya se sentían incómodos con los modos de hacer, sentir y pensar propuestos por quiénes ocultaron su verdadera identidad.

Algo similar ocurre en el encuentro con la familia biológica, en tanto la inscripción de una nueva forma identitaria, en plena conflictividad con el discurso de un contexto social primario (familia apropiadora), limita la transacción o incorporación de gestos identitarios que implican un cambio de posicionamiento ideológico.

¿De Toti y de mi vieja? Bueno al principio los juzgué muchísimo, pero empecé a comprender y los admiro de una manera increíble. Todavía no puedo entender tanta entrega. Vivir lo que ellos vivieron y entregaron su vida. Lo más grande que tenemos. Lo que ellos creían justo, pero no para ellos, sino para el otro, ellos dejaron todo (Medina 2010: 78)

Podemos apreciar en la viñeta como la trayectoria biográfica (“identidad para sí”), representada por el conector temporal “al principio”, evoluciona en tanto aparece un conector contraargumentativo (“pero”) señalando el pasaje de una posición de juicio o sanción social a una mirada heroica de la militancia de los padres desaparecidos. Sin embargo, aparecen ciertos registros de confusión o dificultad para terminar de incorporar ese legado y ejecutarlo, ya que Victoria afirma no poder entender aún la total entrega política.

Las “lógicas de diferenciación” pueden apreciarse discursivamente en la referenciación comparativa de las acciones represivas y enajenantes llevadas a cabo por las fuerzas armadas, en detrimento de la entrega y el acto revolucionario erigido por los movimientos militantes opositores al terrorismo

de Estado. La referenciación nos permite elucidar los distintos puntos de vista puestos en juego por parte del hablante en la progresión del relato (Tusón Valls & Calsamiglia Blancaflor 2012):

Está bien los militares hacían operativos en casas, robaban, se llevaban autos, cosas, hicieron de todo, barbaridades. Izaron la bandera argentina por sobre todo lo que hicieron. Y estos pibes dejaron lo poco que tenían, no se bajaban de una 4x4 y de la nada luchaban por algo que no era para ellos, era para todos, para el bien común (Medina 2010: 78)

En el testimonio vemos a través de la institucionalización del nombre negado la trayectoria subjetiva y la relativización de los mandatos ideológicos y morales impuestos por la familia apropiadora (“la doctrina de la seguridad nacional” dadora de la identidad patriótica y religiosa). La transición del pasado al presente de la enunciación, habla de un recorrido y de la reconfiguración identitaria de la herencia simbólica impuesta: “Primero te cuento quien era yo y quien soy ahora. Ahora me llamo Hilda Victoria Montenegro antes me llamaba María Sol Telztaff” (Medina 2010: 71)

En cuanto a la reconfiguración identitaria, es posible localizarla en contextos de acción intermedios o secundarios, que plantean discursividades alternativas o conciliadoras en relación a aquellas fundacionales propias del “mito del origen” y la “novela familiar” (Rodulfo, 1989). De esta manera, encontramos en el colectivo de nietos/as recuperados/as una “forma identitaria” emergente que reflexiona acerca de las tensiones entre la identidad personal/biográfica y los espacios simbólicos delimitados por el eje relacional. Así, Victoria expresa sobre sus compañeros/as: “Y empezamos a hablar que más allá de las historias personales de cada uno, nosotros habíamos ganado algo: que estábamos juntos ahí, quién iba a decir que íbamos a estar hablando como hermanos, amigos, conteniéndonos, sosteniéndonos...historias similares con padres desaparecidos” (Medina 2010: 170)

Para finalizar, es necesario remarcar que la instrumentación del modelo actancial para el tratamiento de la identidad en el género testimonial, y su validación a través de la localización de los puntos de vista del hablante y sus variantes polifónicas (análisis discursivo), nos permite identificar las “tecnologías” que el yo articula frente a los modos de subjetivación impuestos por los contextos de acción fundacionales (Foucault 1990). Desde esta perspectiva, las formas identitarias de carácter societario son dadoras de políticas sobre el ‘cuidado de sí’. Esto les permite a los individuos aplicar por cuenta propia o con el respaldo de otros, un saber hacer, una operación sobre la forma de ser y estar en el mundo, transformándose a sí mismos hasta alcanzar cierto estado bienestar subjetivo (Foucault 1990).

### **3. Técnicas de reproducción asistida y familias queer: historizar un nacimiento.**

En este capítulo, para ilustrar la potencia metodológica del análisis narrativo a partir del modelo actancial (Greimas 1987), seleccionamos el cuento “Varitas y chisteras” de Zaida Sánchez. Dicha ficción literaria infantil relata los avatares atravesados por una pareja homoparental en el proceso de fertilización asistida, resultando un artefacto mediador en la comunicación del origen filiatorio-identitario (Lima 2018).

El texto propuesto para el análisis forma parte de una compilación que se realizó en el marco del proyecto de investigación “Revelación y secreto de los orígenes en las familias con descendencia por donación de gametos: Variaciones según los modelos familiares”; dicha iniciativa científica tiene como investigadora principal a María Isabel Jociles Rubio y depende de la Universidad Complutense de Madrid (Poveda &González Patiño 2015).

No nos extenderemos en la transcripción del cuento que será objeto de análisis, pero iremos ubicando bis a bis los elementos de juicio para el análisis de su contenido vía el modelo actancial. Solo a modo de resumen diremos que este relato es la historia de Zina y Talía, una pareja homoparental que tiene un gran deseo de maternidad. Para cumplir este deseo deciden recorrer varios países donde habitan magos/as que tienen el poder de concederlo. Sorteando distintos avatares, Zina y Talía logran así concebir un bebé.

El análisis que propondremos parte del supuesto de que la narración, funciona como forma de pensamiento y como vehículo para la creación de significados (Bruner 2002). De este modo, los cuentos infantiles -y éste en particular- permiten recrear, a modo de escenas y personajes, el paso de las figuras parentales por los tratamientos de fertilización asistida, configurando aspectos de la historización y biografía del niño o la niña.

En un principio, trabajaremos sobre las funciones actanciales consideradas en el eje del deseo (instancia intra-subjetiva), posteriormente sobre el eje del conflicto (instancia inter-subjetiva), y finalmente en la dimensión trans-subjetiva caracterizada en el eje de la comunicación/destinación.

El protagonista empírico o sujeto del hacer/desear está encarnado por quién enuncia su objeto de deseo, y la función del deseo será entonces “motorizadora” de nuestro esquema. El objeto de deseo será aquello que aparece como el sustrato empírico, lo que anhela el sujeto del hacer/desear y está en el mismo nivel del sujeto del hacer. En nuestra narración, la protagonista señala lo siguiente: “Ya sé lo que me pasa, quiero que Talia y yo tengamos un bebé” (Poveda & González-Patiño 2015: 26)

Ubicamos en esta oración a Zina en el lugar de sujeto, y a su deseo de ser madre en el lugar de objeto de deseo. Tanto ella como Talía, son presentadas como las protagonistas del cuento infantil. Sin embargo, resaltamos que ambos personajes se ubican en el lugar actancial de “sujeto”. En cuanto al objeto de

deseo, tenemos a “la gestación de un hijo/a”, y la habilitación o reconocimiento a la parentalidad, en tanto que “ser madre” en este tipo de vínculo, subvierte el orden cultural tradicional.

La travesía que llevan adelante para cumplir el anhelo, habla de su propia biografía: la felicidad de compartir con un ser amado, las ganas de sellar el deseo de ser madre acompañada por su pareja, la construcción de una familia homoparental y los conflictos que debieron sortear a través del tiempo para poder alcanzar la maternidad.

En el llamado eje del conflicto, encontramos a los actantes «adyuvante» y al «oponente». El primero contribuye a la conjunción del sujeto con el objeto del deseo, mientras que en el segundo se inscriben todas las adversidades que limitan o impiden la conjunción del sujeto con el objeto del deseo. El lugar del oponente está encarnado por los magos de cada uno de los países que las mujeres recorren y también de los elementos socio-simbólicos que se encuentran en el relato; por ejemplo, la imposibilidad de una reproducción biológica entre personas del mismo sexo o el paso del tiempo para la fertilidad en el cuerpo femenino. Pero también resulta potente situar a quienes no pudieron -a pesar de sus poderes sobrenaturales- colaborar para que el deseo fuese cumplido: en este caso los magos de los distintos países que ambas recorrieron. En el discurso aparecen del siguiente modo;

...el Gran Mago (del país de las Cosas Reales) la miró con tristeza y les explicó: -Vosotras no podéis crear un bebé. Un bebé proviene de la magia que se produce cuando se unen una Varita y una Chistera. ¡Y las mujeres sólo tenéis Chisteras! Sólo los hombres tienen Varitas. Tu deseo no puede ser concedido. (Poveda & González-Patiño 2015: 26)

El Gran Mago (del país de las cosas posibles) les dijo: -Comprendo vuestro deseo y podría prestaros algunas Varitas para que hicierais la magia con vuestras Chisteras, pero habéis tardado demasiado tiempo en llegar hasta aquí y el camino ha sido tan duro que vuestras Chisteras están estropeadas e inservibles, la magia nunca funcionaría. Lo siento. Vuestro deseo no puede ser concedido. (Poveda & González-Patiño 2015: 26-27)

Una lectura al interior de la superficie textual, nos permite ubicar a cada uno de los magos como representantes de la vida socio-comunitaria, por ejemplo, representantes del orden religioso (en el caso del mago del país de las cosas reales) o de la medicina (el mago de las cosas posibles). En el primer caso, los funcionarios o congregados a la fe religiosa que se expresan en contra del matrimonio de personas del mismo sexo: las chisteras representan la vagina femenina, y las protagonistas, en tanto pareja homosexual con un sexo biológico condicionante, necesitan la Varita que les hace falta (el pene del hombre). De igual modo, la advertencia del daño de sus chisteras por uno de los magos -evocando el paso del tiempo en el cuerpo de la mujer-, puede ser tomado

como el discurso de los especialistas del ámbito médico (ya que una condición para el tratamiento con las T.R.H.A. es la juventud de la mujer).

De igual modo, cuando expresan “¡Y las mujeres sólo tenéis Chisteras! Sólo los hombres tienen Varitas” o “vuestras Chisteras están estropeadas e inservibles, la magia nunca funcionaría”, evoca también el discurso vinculado al cuerpo y los limitantes que el orden de “lo biológico” impone a estas parejas para la procreación.

En la posición antagónica, la maga del país de las cosas extraordinarias aparece como legítima colaboradora para el cumplimiento del deseo. El ofrecimiento que les hace a ambas es el obsequio de una Varita y una Chistera que sirviera para concebir al bebé que esperaban.

Al llegar, ella las estaba esperando: -He oído hablar de vuestro largo viaje. Sé lo que deseáis y que no podéis conseguirlo sin ayuda. Por eso, he pedido a algunos habitantes de mi reino que me traigan las Varitas y Chisteras que tuvieran de sobra para vosotras. Miradlas, ahí las tenéis. Ahora son vuestras. (Poveda & González-Patiño 2015: 27)

En términos psico-sociales, cabe preguntarnos si la maga del país de las cosas extraordinarias podría ser encarnada por una representante del ámbito del Derecho –como un ámbito que articula la Ley de la Cultura con la del Estado.

Al mismo tiempo y de forma transversal en todo el relato, Talía también aparece encarnado el lugar de adyuvante: es quien acompaña y alienta a lo largo del tiempo el deseo de su pareja. Su rol es fundamental: marca la importancia del acompañamiento y la construcción deseante al interior de la relación que hay entre ambas, como un sostén afectivo importante, ante el desgaste físico y emocional que implica un tratamiento de fertilidad.

Finalmente, en el eje de la destinación, el Destinador/a como instancia consagratoria, sancionadora o habilitadora se encarnan en las figuras que habilitan y reconocen el objeto-deseado. En este caso el objeto deseado es la “maternidad /parentalidad”. El reconocimiento y habilitación de este deseo parece ser en buena medida el núcleo de la trama del relato (más allá incluso, de lo referido a las posibilidades materiales y/o biológicas que se debe atender, para concretar o efectivizar materialmente el deseo).

Este cuento, narrativiza de algún modo las condiciones sociales que las autoras debieron aceptar y negociar para la producción del deseo materno homoparental: “...nunca olvidarían aquel viaje en el que aprendieron que la generosidad y el valor son la verdadera magia” (Poveda & González-Patiño 2015: 27).

Esta dimensión visibiliza los obstáculos atravesados con relación a las limitaciones jurídicas, sociales y biomédicas, desde una perspectiva

heteronormada de la familia. De modo tal que, la conflictividad del relato, se tensiona entre los “mandatos instituidos”, que funcionan como “anti-destinadores” para la realización del deseo parental; y por la otra, las conquistas instituyentes, como “pro-destinadores que habilitan y reconocen ese derecho.

Las funciones pro-destinadoras se asociación a la “generosidad” y el “valor” –en la superficie discursiva-, las que parecen evocar las luchas en que se dirimen los derechos y reconocimientos de la diversidad genérica, en la sociedad real.

De forma similar, el lugar del destinatario puede ser ocupado por las dos mujeres para quienes su objeto de deseo está vinculado a una elección que “se hace carne”. No obstante, debemos recordar la función social que motivó estas narrativas, referido a la pregunta por la inscripción simbólica de la descendencia en este tipo de parejas. Esta última versión, recae sobre el deseo mismo de tener un/a hijo/a, y la posibilidad de historizar sus orígenes, en la emergencia actual de formas alternativas a la concepción tradicional. En ese sentido, los Destinadores/as son los niño/as gestados por TRHA en los que la historia se objetiva, deviniendo así producto de “un relato deseante”, fundado en la generosidad y el valor de quienes los soñaron y proyectaron.

A modo de síntesis, expresamos los resultados preliminares del análisis exploratorio del cuento en el siguiente cuadro:

Actante	Personaje	Realidad psico-social
<b>Oponente/s</b>	Magos – carencia de recursos sociales y biológicas.	Representantes de instituciones sociales como la religión o la medicina – Contingencias sociales y biológicas.
<b>Adyuvante</b>	Maga - Talia	Representante sociales del ámbito jurídico – sujeto que acompaña el desarrollo del deseo.
<b>Sujeto</b>	Zina	Mujer deseante
<b>Objeto</b>	Deseo de ser madre	Gestación de un hijo o hija.
<b>Destinador/Anti-destinador.</b>	Distintos países habilitantes (de lo real, lo posible y lo extraordinario)	Instituciones habilitadoras/negadoras de la posibilidad del cumplimiento del deseo. Destinadores (+) → Referentes que luchan para la adquisición de derechos, en nombre de los colectivos excluidos portadores de “Generosidad y valor” Anti-Destinadores (-) → representantes del orden tradicional.
<b>Destinatario</b>	Mujeres - herencia.	Construcción de una identidad familiar. Realización del deseo materno.

Fig. 3 “Operacionalización del esquema actancial en narrativas sobre TRHA”

#### 4. Conclusiones

Este análisis tiene características exploratorias, pero revela la potencia heurística del modelo actancial (Greimas 1987) para la puesta en correspondencia de la escenas y personajes, con los componentes que forman parte de la estructura autobiográfica/testimonial de una persona. Esta morfología se pone al servicio de la vehiculización de signos que admiten ser resignificados por el niño o niña que se pregunta por sus orígenes y la historia de sus padres o madres.

En el caso del análisis de testimonios de nietos y nietas recuperados, nos permite elucidar la importancia de los contextos relacionales secundarios en la construcción polisémica de la identidad. La posibilidad de agenciar distintos espacios de subjetivación con trayectorias biográficas diversas, robustece el acervo simbólico de las identificaciones y previene ante la angustia del “no saber quién soy”, la crisis fundamental. Por otro lado, las narrativas sobre T.R.H.A. operan sobre la elaboración de la historia del nacimiento y problematizan temáticas vinculadas a la discriminación, la homofobia, y la objetivación de los “cuerpos gestantes”. Creemos que la aplicación del modelo actancial facilita una lectura crítica en términos de “Educación Sexual Integral”, y es un recurso significativo para reflexionar sobre las formas pedagógicas de comunicar los orígenes.

#### Bibliografía

---

ADAMINI, M. 2014. Formaciones identitarias en lugares de trabajo precario: Un estudio sobre pasantes de la administración pública de la provincia de Buenos Aires (2008-2012). La Plata: UNIP Tesis Docotoral.

ANSCOMBRE, Vincent. 2013. *El idioma de la identidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

BLANCO LLARI, J. 2016. La Desarticulación Retórica Del Discurso Filosófico. Eidos 26, 15-42.

BRUNER, J. 1992. *Actos de Significado*. Madrid: Alianza.

DUBAR, C. 2000. *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*. París: Universitaires de France

FOUCAULT, Michael. 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Editorial Paidós.

GREIMAS, A. 1987. *Seantica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A. & COURTÉS, J. 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

LIMA, N. S. 2018. Las vicisitudes de la identidad y la identificación en el marco de la concepción heteróloga. *Interdisciplinaria*, 381-394.

LLUCH, M. D. 2017. Reconstrucción de la identidad y relatos auto-biográficos en nietos recuperados. Aportes de la semiótica-narrativa para la caracterización subjetiva del proceso reconstitutivo. Proyecto de Beca de Maestría. Capital Federal: Universidad de Buenos Aires.

MARTINEZ SANCHEZ, A., & DE LOS RIOS, F. 1999. Acción e identidad. Sobre la noción de identidad narrativa en P. Ricoeur. *Thémata* 22, 195-199.

MEDINA, H. M. 2010. *Archivos, imágenes y narrativas del parentesco: La construcción de espacios biográficos de jóvenes restituidos en la pos dictadura argentina*. Buenos Aires: RIDAA - UNQ MA Tesis..

POVEDA, D., JOCILES, M. I. & GONZALEZ-PATIÑO, J. 2015. Deseos, hadas, magos y semillas. <http://www.infanciacontemporanea.com/categoria/papers> (acceso: 8 de marzo de 2020)

ROMERO, M. A. 2016. Aportes del análisis narrativo para la descripción de la experiencia jurídica infantil. Proyecto de Beca Estímulo. Capital Federal: Universidad de Buenos Aires.

SAMAJA, Juan. 2004. *Epistemología de la Salud*. Buenos Aires: Lugar.

TUSÓN VALLS, A. & CALSAMIGLIA BLANCAFLOR, H. (2012). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

YNOUB, Roxana. 2012. La perspectiva actancial debe acompañar todas mis representaciones. *Perspectivas metodológicas*.



# **HISTORIA, INSCRIPCIONES, HISTORIAS**





# Hacé memoria, no monumentos. Hacia la construcción de artefactos estético-semióticos (des)emplazados

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-024

*Ariel Barbieri*

Universidad Nacional de Río Negro,  
Instituto de Políticas Públicas y Gobierno,  
Río Negro, Argentina  
arielbarbieri@gmail.com

## 1. Introducción

*Hacé memoria* es una expresión popular argentina que indica de forma imperativa la realización de un esfuerzo que permita la recuperación de un recuerdo que en tanto archivo del pasado traemos al presente de este enunciado. Expresión que propone una conceptualización de la memoria sobredeterminada por un tipo de Historia que circunscribe el pasado a la monumentalización de determinados acontecimientos, estableciendo hitos y sesgando otras posibles memorias de aquello que se recuerda.

Pero también, *hacé memoria* refiere a la actividad singular y constructiva que se despega del relato histórico para dar lugar a la acción subjetiva de la producción íntima de un recuerdo que pareciera no formar parte de la Historia sino de un territorio singular que acepta la imaginación como una operación necesaria para establecer un vínculo con aquello ausente que ubicamos en un tiempo anterior.

Archivo e imaginación que interactúan en esta expresión pero también en la dimensión semiótica de los artefactos estéticos que, en el campo del arte contemporáneo, proponen distintos modos de hacer las historias y las memorias.

Este trabajo tiene la pretensión de poder pensar la memoria –o las memorias– como el resultado de una operación estética que visibilice una intimidad grupal a partir de un proceso relativo al hacer productivo y material de la imaginación. Está de acuerdo, de esta manera, con desandar deconstructivamente el recorrido histórico que permitió, como afirma Pierre Nora, que la memoria se transforme en historia y la historia en historiografía

o en una memoria histórica del archivo y el documento, en el primer caso, y un saber, en el segundo, que reflexiona sobre las condiciones de acumulación y articulación de pasados que son negados como singularidades, en tanto la verdad de ese momento que se cita es el resultado de un dispositivo histórico que nos transforma ejecutivamente en sujetos de su continuidad:

En pocos años, la materialización de la memoria se ha ampliado prodigiosamente, multiplicado, descentralizado, democratizado. En la época clásica, los tres grandes emisores de archivos se reducían a las grandes familias, la Iglesia y el Estado. ¿Hoy quién no se siente en la obligación de consignar sus recuerdos, escribir sus Memorias, no solo cualquier actor de la historia, sino los testigos de ese actor, su esposa o su médico? Cuanto menos extraordinario es el testimonio, más digno parece de ilustrar una mentalidad promedio. La liquidación de la memoria se ha saldado con una voluntad general de registro. (Nora 1981)

La antigua memoria, según Pierre Nora, formaba parte de la construcción colectiva de las identidades de los grupos en tanto ubicaba a la imaginación como la operación necesaria para poder, podríamos conjeturar, recuperar aquello indecible de los hechos del pasado, siendo esa operación una tecnología de la subjetividad que permitía la connivencia de la memoria con el presente, opuesta a aquella que se proponía y se propone desde el Estado cercana a los procesos de subjetivación.

En este sentido, hacer memoria es una operación que refiere, en principio, a dos sujetos distintos que responden a dos intereses diferentes: mientras en el primer caso destacamos a un sujeto individual que logra proponer una memoria absoluta a partir de la imaginación, en el segundo hay un sujeto colectivo que nos enuncia a partir de una memoria relativa, transitoria y reactualizable que no nos pertenece, en tanto las reglas que permiten su producción, históricas y contingentes, se transforman en las condiciones de posibilidad para un recordar convencional con una sola constante: el cambio.

Lo que en este trabajo se intentará explicar es cómo la operación que podemos identificar en el primer caso, la imaginación, puede existir en un sujeto colectivo, el pueblo/lo popular, permitiendo anclar, a partir de determinados aciertos fundantes (artefactos estéticos), las necesidades, históricas y contingentes con las cuales un pueblo se representa/interpreta el mundo en un determinado momento y en un territorio específico.

Para llevar adelante esto, se establecen desde una aproximación semiótica distintos criterios y abordajes que permiten sistematizar metodológicamente lo que aquí definimos como nomonumentos, a partir de poner en diálogo determinados desarrollos propuestos por Juan Magariños de Morentín —que abren la exploración de todo un conjunto de saberes no sistematizados que utilizamos para vivir y que aprendemos en el encuentro con otros en la calle—

con aquellas categorías que Rodolfo Kusch propuso como moradas transitorias para pensar y producir una genealogía de las condiciones para pensar desde un territorio específico: América.

## **2. El ser ontológico, el estar ontopático**

En su exposición realizada en la Coruña en el marco del 9no. Congreso Mundial de Semiótica, Juan Magariños de Morentín propone pensar la historia de la humanidad y la historia de los sistemas semióticos y desarrolla para esto en uno de sus apartados una relación entre tres conceptos –la ontología, la ontopatía y la ontopoiesis– a partir de los cuales establecer las operaciones semióticas necesarias que permitan explicar de qué manera comprendemos el mundo y cuál es el recorrido histórico de esa comprensión.

Esta relación conceptual le permite dar cuenta de cómo lo racional y lo afectivo confluyen al momento de comprender el mundo, en tanto no basta solo con la disposición de la razón: además está aquello no dicho que se ubica detrás de la piel, el padecer (y que solo puede recuperarse por medio de una decidida intervención en la gramática). Esto, según su planteo, nos permite acercarnos al acto de comprender a partir de lo ontopoiético –instancia fundacional del conocimiento racional y de la percepción sensorial–. En el primer caso, con un acuerdo explícito con las reglas gramaticales vigentes de un determinado lenguaje en un determinado momento histórico; en el segundo, proponiendo una fractura que permita producir ese hiato para la emergencia de las emociones.

Esta ruptura de la continuidad gramatical permite abrir un tipo de reflexión estética en tanto esta operación voluntaria puede ser uno de los criterios para pensar la singular articulación de los lenguajes artísticos que se combinan y se proponen en una obra determinada, y a su vez convertirse en el comienzo de un esquema inicial que permita describir semióticamente los artefactos estéticos semióticos, existentes o posibles, en el arte urbano, público y monumental.

Esta extrapolación que realizo abre el campo de la reflexión estético-semiótica en al menos dos aspectos: por un lado, porque describe el gesto artístico como una voluntad consciente a partir de la cual establecer un posible vínculo entre lo sensorial y lo intelectual; por otro, porque permite desarrollar esta explicación en un territorio concreto en tanto son las rupturas propuestas por los artistas que habitan un determinado lugar las que proyectan los posibles alcances de la comprensión de ese mundo singular.

En el primer caso, es la operación estética o, como define Claudio Ongaro Haelterman (2008) recuperando a Rodolfo Kusch, la estética operatoria, en tanto encuentro con el acierto fundante, la que define al gesto voluntario que realiza el artista gestor al infringir la gramática y forzar la ambigüedad indicial que construye puentes entre lo racional y lo afectivo.

En el segundo caso, la explicación que desarrollaremos nace de una serie de interrogaciones que surgen a partir de la pregunta acerca del ser.

En el *Esbozo de una antropología filosófica americana* (1978), Rodolfo Kusch reflexiona acerca de lo que implica el ser y el estar en nuestro territorio a partir de establecer y precisar algunos alcances etimológicos de estos verbos. Esta distinción, producto de la singularidad de la lengua castellana, propone una significación para el ser (estar sentado y estático) y para el estar (estar parado y dispuesto a la marcha) distinta a la de otras lenguas en las cuales esto no se puede pensar de esa manera.

Esta distinción conceptual le permite a Kusch proponer una inversión en nuestra actitud para pensarnos desde este territorio ya que, según su propuesta, el estar precede al ser que en última instancia es una emergencia provisoria de ese estar que se mueve en una temporalidad preontológica.

En este sentido, esta manera de habitar un lenguaje, de decir un territorio, puede transformar nuestra mirada acerca de los procesos colectivos de producción de la memoria, en tanto ese estar siempre es un estar con otros, un nosotros. Un sujeto colectivo y plural que puede darse a partir de la condición de posibilidad que permite, para Rodolfo Kusch, la resolución transitoria de estas categorías filosóficas: el estar siendo.

Estar siendo, en tanto movimiento del estar al ser: algo es mientras está. Inversión existencial y epistemológica del pensar y del vivir, en donde el saber no es un resultado sino una estrategia para vivir, a partir de un estar y de un habitar con otros.

En *Geocultura del hombre americano* (1976), también Rodolfo Kusch desarrolla un primer capítulo al cual titula "El miedo de ser nosotros mismos". En este capítulo establece una precisa distinción entre un conocimiento científico y externo y un saber popular e indígena e interno.

El conocimiento científico occidental domina el exterior; en tanto establece una metodología para ordenar lo que está afuera, no sabe qué hacer con el miedo que está adentro. En el otro extremo, el indígena y, podríamos agregar, lo que de ese pensamiento aún continúa vigente en el decir y pensar popular, sabe estar y por medio de determinados símbolos, artefactos y disposiciones conjura el miedo y aquello que no conoce pero sabe que habita detrás de la piel. Un saber que es una estrategia para la vida a partir de articular en ese gesto un mero estar que no habla de un estado de cosas externos, sino de un movimiento de padeceres interno que adquieren un tipo de comprensión (Kusch 1976).

Ahora bien, si entendemos que esas dos formas de proponer la comprensión de nuestro ser y nuestro estar nos habitan como condiciones históricas de nuestro estar siendo latinoamericano (pese a que, como afirma Kusch, con un valor distinto en uno y otro caso para la clase media de este

país, por ejemplo) para nuestra inquietud acerca del vínculo entre la memoria y sus distintas formas de nombrarla, este desarrollo puede acercarnos a conocer cuáles pueden ser las operaciones necesarias para poder construir artefactos estético-semióticos que propongan formas desemplazadas para la existencia de otros recuerdos, de otras memorias.

### **3. La imaginación popular**

Dicho esto, ahora es posible abrir el espacio para que pueda establecerse un diálogo entre conceptos que pertenecen a suelos distintos pero que encuentran un espacio en esta escritura: lo ontológico, el ser occidental y el conocimiento, lo ontopático, el estar y el saber.

Porque si de alguna manera, para Rodolfo Kusch la negación de ese ser es condición de la existencia en América, negación de eso que se nos impone como ajeno a partir de la cual logramos la afirmación de nuestro estar y para Magariños con la comprensión que nos permite lo ontológico no es suficiente en tanto existe lo ontopático que solo es decible a partir un signo abierto, existe un lugar que proyecta este encuentro. Ese lugar es la imaginación popular como marco y como operación para la producción de una memoria que logre trascender el archivo y que se asuma contingente e histórica, íntima y colectiva.

Para poder desandar el proceso semiótico en operaciones estéticas concretas, que es en definitiva la finalidad de este apartado, es necesario primero terminar de precisar el encuadre epistemológico que se viene proponiendo.

Dijimos que lo ontológico y lo ontopático, como dos formas necesarias para comprender el mundo, la racionalidad y el padecer, podían encontrar en la ruptura consciente de una gramática la posibilidad ontopoiética de alcanzar una comprensión más abarcadora de nuestro estar en el mundo.

En ese sentido, para Magariños es el lugar del arte como lenguaje que logra decir algo de lo pático para integrarlo con una determinada racionalidad, un espacio privilegiado para, podemos afirmar, practicar nuestra comprensión de aquel aspecto del mundo o, como afirma De Certeau –y este es un primer vínculo con el arte público– para practicar un lugar y transformarlo en un espacio (De Certeau 1990).

Porque para poder comprender no basta con conocer lo que está afuera o como afirma Kusch con el saber enciclopedista que intenta prevenirnos del miedo de aquello que no sabemos y que está de la piel hacia dentro. Tampoco –pese a que esta es nuestra búsqueda y partimos de estas condiciones de posibilidad– solo con los distintos conjuros que logran establecerse en América del sur para poder saber sobre nuestros miedos, nuestra intimidad y nuestro mundo cotidiano del estar.

Tanto para Kusch como para Magariños (pese a que este último no lo enuncia en estos términos) la reflexión sobre el estar puede permitir recuperar

la experiencia de aquello que ocurre de la piel hacia adentro, en tanto lo que se ha desarrollado es un saber para la vida, para estar con otros, para vivir las emociones, y también para saber cómo movernos en la calle en donde existe un mundo negado por el discurso oficial.

Así, Magariños de Morentín, en la formulación de su último proyecto de investigación denominado “La Universidad de la calle”, desarrolla la distancia entre lo que entiende como las formas de aprender de un discurso social mediador consagrado por las formas pedagógicas modernas y los recortes de ese saber del mundo que un determinado Estado propone, y los saberes y discursos populares, los cuales responden a un ordenamiento distinto

constituido por otros conocimientos aparentemente innecesarios o incluso vergonzantes y, en cuanto tales, excluidos de la memoria consciente, ocultados a la percepción e inmostrables, y donde se es testigo de otro panorama que es el resultado de otra historia; espacio donde se sitúan los contenidos cognitivos de la universidad de la calle, evadidos de la dorada cárcel de la pedagogía, pero igualmente mediadores en la construcción de otro mundo. (Magariños 2011)

En este sentido, siguiendo a Magariños y también a Kusch, podemos encontrar un camino posible para analizar cómo determinadas prácticas populares, o una semiótica de los comportamientos de la calle, pueden establecer las condiciones para que emerja un decir popular que, en tanto operación ontopoiética, ya es ruptura, proyecta y le da forma a un saber de lo cotidiano que no ha sido enseñado sistemáticamente y, sin embargo, aprendimos y metaforizamos en discursos populares, aunque nos hayamos olvidado de esto.

#### **4. Hacer memoria**

Para hacer memoria no hay que hacer monumentos, sino producir nomonumentos. Ahora bien: ¿qué es un nomonumento?

Para definir nomonumento primero debemos comentar que en el campo de la monumentalidad conmemorativa y la antimonumentalidad deconstructiva no está presente habitualmente el análisis de la doxa y de las distintas formas de lo popular, ya que si bien el concepto de historia continuista se desarma en la antimonumentalidad y la memoria es intervenida por la ruptura que introducen en el lenguaje del artefacto conmemorativo determinados artistas contemporáneos desde la década de 1970 a esta parte, siguen siendo los hechos oficiales aquellos que parecen importar al momento de poner en discusión la conmemoración; quedan excluidas, a partir de esto, otras memorias e historias que pueden emerger desde los discursos populares, producto como comentábamos más arriba de nuestras prácticas cotidianas en la calle.

De alguna manera, la recuperación de estas prácticas puede ser el inicio de un nueva operación que podríamos definir como ontopoietica (en el sentido en el cual Magariños piensa la historia de la comprensión del mundo, en donde también ubica a las emociones y los comportamientos en la calle) y a la vez como lugar de las memorias populares, en diálogo con Pierre Nora aunque ligeramente distinto, en tanto implica desandar un camino que vuelve a recuperar el vínculo entre la experiencia con otros y las formas de decir populares que se suceden como articulaciones transitorias que logran asir algo de aquello que no podíamos enunciar.

En este sentido, podemos conjeturar, la condición de posibilidad para proyectar nomonumentos como operación estético-semiótica tiene que ver con recuperar esos decires populares y a partir de esto proyectar nuevas materialidades en las cuales se combinen determinados lenguajes en un espacio desemplazado de los memoriales (Nora) y de los discursos oficiales consagrados por la pedagogía de un determinado Estado, para hacer visibles otros saberes que logren extimar colectivamente esa intimidad compartida que ahora reconocemos a partir de la práctica con un otro.

Arribamos así a un principio de definición: un *nomonumento* es un artefacto estético que hace memoria cuando recupera los discursos populares para visibilizar los comportamientos y las prácticas populares, y las historias y memorias que de ahí se desprenden, estableciendo un nuevo y posible lazo que articule el pensamiento, el lenguaje y el mundo con una nueva forma de imaginación que se hace visible y se sistematiza en este proceso: la imaginación popular.

Por eso, la expresión popular argentina *hacé memoria*, que le da inicio a este recorrido, condensa no solo las distintas capas de lectura que pueden interpretarse de las expresiones populares; además, es el recorrido no dicho de una serie de procesos semióticos indiciales que adquieren por primera vez un nombre sin por esto transformarse en un concepto.

Pero ¿qué implica hacer memoria y cuál es el esfuerzo que debemos realizar en este sentido?

## **5. La interpretación transformadora y los bordes indiciales**

Si acordamos entonces que un nomonumento es un artefacto que propone una operación estética para hacer memoria, en tanto invento que una imaginación (popular) propone (y que surge del estar con otros), resulta oportuno poder explicar semióticamente el acto creativo que le permite a una interpretación ser transformadora de ese aspecto del mundo al cual refiere.

En la *Semiótica de los bordes* (Magariños 2008) se establece una serie de criterios epistemológicos para pensar de qué manera se produce la interpretación transformadora:

El mundo que percibe (reconoce/conoce) el ser humano consiste en un conjunto de entidades, que resulta determinado, a cada momento de su historia, por las posibilidades enunciativas (reproducción/producción) verbales, visuales, táctiles, etc., proporcionadas por el conjunto de semiosis de las que dispone en ese mismo momento de su historia.

Si reproduce lo que antes ya podía enunciar, reconoce lo que podía percibir y tal como ya antes podía percibirlo; si produce nuevas formas enunciativas que antes no podía enunciar, conoce lo que no podía percibir y como antes no podía percibirlo. Hay una correlación fuerte entre lo enunciable y lo percible. Y este orden sería también ineludible e inalterable: tengo que poder enunciar para poder percibir y no a la inversa. No es la nueva percepción la que produce la necesidad de una nueva enunciación (aunque ello resulte contraintuitivo); para estar en condiciones de percibir algo diferente, el hombre tiene que saber que lo puede percibir; de lo contrario, lo negará como percepción, negándose a percibirlo. (Magariños 2008)

En este sentido, y recuperando el recorrido que venimos proponiendo para pensar las formas enunciativas que pueden surgir en un territorio concreto (América) y en conjunción con las formas de conocer no sistematizadas que aprendemos en la calle (y los discursos populares que de ahí se desprenden) y que describiéramos más arriba al comentar el proyecto “La Universidad de la calle” de Magariños de Morentín (2011), podemos aproximarnos a un análisis desde el cual poder pensar cómo la singular forma de habitar el territorio americano, que permite la figura del estar siendo desarrollada por Rodolfo Kusch, es un borde semiótico posible para la producción de enunciados.

Porque, de alguna manera, lo enunciable no depende del enunciado ni tampoco de las materias primas disponibles para su construcción; hay una puesta en acto que determina el lugar del enunciadador:

si está dispuesto a modificar la estructura de su conocimiento, por intuir que puede nombrar otras entidades a cuya percepción no accede, es que ya se situó en el borde de sus posibilidades semióticas y, será en función de los contenidos y relaciones de transformación enunciativa que pueda proporcionarle ese borde como aceptará modificar su estructura cognitiva para poder ver lo que supone que está dejando de ver. De alguna manera, esto implica una teoría de la creación, que es en lo que consiste la interpretación transformadora. (Magariños 2008)

En este sentido, si nos ubicamos en el borde semiótico que propone el habitar un territorio a partir de la forma de habitar un lenguaje (el cual a su vez es el resultado de un estar en la calle con otros) y entendemos a ese borde a partir de las formas que los discursos populares han propuesto para nombrar el mundo, podemos observar que existen nuevas condiciones para la construcción de nuevos enunciados que puedan estar disponibles para la producción de operaciones y artefactos estéticos que permitan, por ejemplo, hacer otras memorias.

De esta manera, hacer memoria o memorias en nuestro territorio es transformar las interpretaciones vigentes en relación con un nuevo orden de categorías desde las cuales pensarnos (y que surgen a partir de los comportamientos) y que establecen los límites enunciativos y a la vez sus posibilidades de transformación histórica.

## 6. Hacer nomonumentos

De manera exploratoria, en el año 2018 publiqué el trabajo “Diálogos para una estética de la deconstrucción” (Barbieri) que proponía sobre el final distintos modos de hacer artefactos estéticos (aún no había avanzado sobre la idea del nomonumento). Hoy lo releo y creo que es un listado de algunas operaciones estéticas que en aquel momento fueron oportunas para poder establecer unas primeras aplicaciones conceptuales; sin embargo, al presente considero que aquellos modos de hacer eran ejemplificaciones de puestas en obra y no el proceso explicativo que permite conceptualizar las operaciones que se ponen en juego para desarrollar una interpretación transformadora.

En este sentido, más allá del tipo de nomonumento que surja, podríamos avanzar para pensar dos categorías desde las cuales establecer una primera clasificación: la de los artefactos y la de las operaciones.

En el caso de los artefactos estéticos, hablamos de materialidades que permiten o no determinadas acciones para la producción de las memorias. Formas desempleadas que parten de la tensión monumentalidad/antimonumentalidad para establecer un nuevo vínculo con el territorio.

En el caso de las operaciones estéticas, son acciones que permiten producir materialidades, en tanto prácticas sociales relativas a la construcción de las memorias. El cuerpo es el espacio, el lugar practicado a partir del cual hacer obra; el borde y el gesto ontopoético para poder decir algo de aquello que se enuncia desde lo indicial.

Pero esto es solo una primera idea acerca de las formas de articular, producir y clasificar este concepto que está siendo. En futuros trabajos de campo se desarrollará el alcance de estos criterios que aún son probables e iniciales.

## Referencias: \_\_\_\_\_

BARBIERI, Ariel. 2018. Diálogos para una estética de la deconstrucción. Monumentos, antimonumentos y dispositivos de recuerdos, memorias y prácticas. *Question* (59). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/72019> (acceso 7 marzo 2020)

DE CERTAU, Michel. 2000 [1990]. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. 1. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

KUSCH, Rodolfo. 1978. *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Editorial Castañeda.

KUSCH, Rodolfo. 2000 [1970]. *El pensamiento indígena y popular en América*. Rosario: Fundación Ross.

KUSCH, Rodolfo. 2000 [1976]. *Geocultura del hombre americano*. Rosario: Fundación Ross.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. 2008. *Semiótica de los bordes*. Buenos Aires: Comunic-arte.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. 2011. La producción de conocimiento en la universidad de la calle (Un proyecto de investigación). *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, [S. l.], 19-31, mayo 2011.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. 2009. Relación entre la historia de la humanidad y la historia de los sistemas semióticos. En el X Congreso Mundial de Semiótica, La Coruña, España, conferencia.

NORA, Pierre. 2008 [1981]. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce.

ONGARO HAELTERMAN, Claudio. 2008. *Ética y Est-ética pensados desde América Latina*. Buenos Aires: Editorial Tecknè.

ONGARO HAELTERMAN, Claudio. 2010. *Est-Ética latinoamericana y conciencias escindidas*. En Ediciones del Foro de pensamiento latinoamericano e identidad. Buenos Aires: Editorial MRECIC.

RIEGL, Alois. 1987 [1903]. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Editorial Antonio Machado.



# Semiotic multimodality and the perception of the past

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-025

*Jimena Biga*

University of Helsinki, Finland  
jimena.bigas86@outlook.com

## 1. The past: A matter of everyone or of some?

The past is a sign as itself, which needs to be brought back to life for being interpreted. Some signs of the past are selected by the nation-state, agents, local communities, tourists making it as an object for touristic attraction (Hitchcock and King 2003: 3), because it tends to focus on touristic contemplation (Wood 1997: 10). This is what is called heritage, which can be tangible or intangible or a mix of both. It is a policy of the past with economical motivations. It is valued in different ways by different cultures for example destruction, preservation, vandalism. Since 2000's, emerged the concept of new heritage, which is less material centered and more focus on the stimulation of senses, people's narratives and phenomenological experiences; which puts people at the center of heritage debates (Holtorf and Fairclough 2013: 488; 489). Its social practice is the so called *time travel*, whose debate emerged during 1980's (Holtorf 2017: 4), and it is the focus of this paper. It is important to remark that in this article I defined the heritage as "everything" belonging to the past, then it is up to each person or community and their relation with the target to give value and meaning to it.

In order to interpret or study the multiple immediate significations that a sign can have in the present, it is a matter of analyzing the signs' contexts (Keane 1997: 79). Nowadays, there are different interactive ways for experiencing the past, where multimodalities with the stimulation of the senses provide to people the possibility to learn and re-create possible different concepts of it. It means that the more dynamic and interactive the experience is the more information the people get, and the better they learn. What is important here is the interaction among people, and between people and the world. It manifests common and different aspects in the perceptions particularly by people

from different cultures, as well as, among people with the same one. Yet, the questions, which raise are: how do people use and interpret signs from the past, such as the artifacts that we dig in archaeology, as well as events? And how do those meanings shift across contexts?

This paper's aim is not to explain a semiotic theoretical frame; on the contrary it is to show a case of study that applied semiotics regarding the multiple interpretations of the past. I will take into consideration the multimodal phenomena that according to O'Halloran (2012: 12) cause a semantic extension, when different sources combines and composes each other e.g. the combination between image and text; gesture and speech. These relations can additionally combine with modern facilities like technology among others (van Leeuwen 2005). In this case I am showing the case of Kierikki Center at Yli-li Finland, where I observed the place like a time machine using *sensorial multimodalities* (O'Halloran 2012: 77), where images, gestures, architecture are combined to each other and multiply the interpretation of that past through a process of *resemiotization* (Iedema 2001).

## **2. Time travel-method: Resemiotizing the past**

One of the practices for approaching the past is called time travel. It is an educational way, where people have possibilities of learning about the past through phenomenological experiences. Holtorf (2017: 1) defines time travel-methodology as an “embodied experience and social practice in the present that evokes past”; and it uses local heritage reflecting in contemporary issues (Westergren 2017: 89). It is a “social form of knowledge” (Samuel 1994: 8). This method has been into debates since 1980's through publications<sup>1</sup>, where have been analyzed the possibility of different ways of bringing the past into life in an interactive trend. This methodology has increased its signification within tourism, education, museums and heritage studies (Hochbruck 2013).

There are diverse paths for interpreting the past. Although I consider that all the scenarios can be time machines, I do consider too that some options for time travel are more limited for the interpretation than others. Anyhow these paths among others allow us to resemiotize the discourse of it, through different phenomenological experiences with multimodal phenomena. For instance, it uses sensorial multimodality as well as *semiotic resources*, which – according to Halliday (1978: 123) –“are sign systems that constitutes the reality of a culture”; and according to van Leeuwen (2005:19) it is a way of communication and it depends on people's interests and needs of the current time. In this case, people resemiotize the past using present sign systems but building the reality of a past culture. El Refaie (2019: 37) states that each

---

<sup>1</sup> E.g. Samuel, R. (1994)

sense provides different sort of information. Each sense can provide different ways of meaning-making. It is not limited at the same time, but the stimulation of just only one, the vision, will create a limited diversity in the production of immediate meanings, which are produced by the *intersemiosis* (Torop 2002: 1) of the cultural signs of foreign culture.

The stimulation of the senses influences also in the construction of the landscapes, which is a visual communication (Kress and van Leeuwen [1996] 2006: 4). Ingold (2000: 193; 207) has stated that the landscape is usually considered out there, but although there are aspects of the landscape outside of our minds and bodies (physical environment), and it is what our imagination work on and our experiences shape for what we know. In other words, the landscape is something we display on the space of the physical environment. It is formed of stabilized or iconic elements, through which a place is known, and of dynamic elements, which are caused of human activities. For instance, it is distinguished three types of landscapes created through the stimulation of the senses. These are the *quotidian landscapes*, which are the places where dwellers and users interact every day and it might have changes among time (Fabaron 2016: 69). The *cultural landscapes*, which refer to those landscapes oriented mainly to the touristic and the visual, consume (Fabaron 2016: 75). The third one I would call it *acoustical landscape* through re-creating noises from the past stimulating hearing.

Hence, playing with the imagination how things were in the past can be a very good tool for learning; and the combination of senses and landscapes are good resources for meaning-making. Torop (2002: 3) states that the cultural surroundings of the texts are not just discursive, but also the medium where it is transmitted. In terms of the past, it was inhabited by different people, with different habits, and different way of communication, living different experiences, therefore the past can be presented, re-created or experienced in different semiotic forms and the message or intention would be shown in different sign systems.

In the next section I will bring up the study case, which has happened during my observations from in 2018 at the Kierikki Center in Yli-Ii, Finland.

### **3. The Kierikki Center: A multimodal time machine**

The case I am presenting here is not complete yet. It takes place in the Kierikki center<sup>2</sup>, located in Yli-Ii, Northern Finland. The center was built in the area of a Stone Age settlement dating to 5000 years old. Archaeological excavations are still organized and open for public since 2006. During my work as research assistant and museum guide during my interaction with the audience,

---

<sup>2</sup> Kierikki center webpage: <https://www.ouka.fi/oulu/luuppi/kierikkikeskus>

I realized that the meanings towards the local past shifted according to the context. The complexity of the contexts where visitor was, the entanglement of dynamic sources created a different landscape. Albeit, a historical scenario it is somehow a fictional story, based on the facts, that we already know (Westergren 2017: 95).

During my fieldwork in this archaeological site, I could distinguish four dimensions of time travelling: 1) The museum's exhibitions; 2) the archaeological excavations; 3) the re-enactments and still coming up 4) time travelling in first person. The distinction of the different dimensions, which I will explain next, is based on the dynamic engagement of the audience during the different practices.

### **3.1. Dimension I: Museum exhibitions**

Nowadays museums are more interactive, and they have the hands-on elements, which give to the visitor an interactive experience. In the museums usually the perception of the authenticity is influenced by what museums choose to interpret and display (Hitchcock and King 2003:10). Anyhow; they give to visitors the possibility of touching some objects to feel the texture, sometimes they play with odors. They make possible of an intersensorial experience, but at some extent limited.

In the case of Kierikki Center, at the museum, the visitor moves from a modern physical environment surrounded of contemporary artifacts, to other physical environment, where there are items chronologically organized. There are items from the excavation sites and historical objects which were given by people of the audience e.g. practitioners. The subject will be at present time, looking at objects located behind a window glass. We could consider we are traveling back to the past for the fact of looking for a couple of hours objects, which do not belong to our reality. Although it can create a phenomenological experience, there is not much room for interpretations coming from the imagination of the individual. The visitor will think that he/she moves backwards, but he/she moved from one space to another, to appreciate static objects, which do not contribute to further interpretations of the past.

There is some sections of the museum exhibition, where there is a noise, which stimulates the hearing, creating an acoustical landscape, while is looking to found tools and while reading the museum sign explaining different techniques. In other room, which talked about Ice Age, there is the noise which wakes up in the visitor the feeling of feeling cold, because the noise represents cold wind. Although the auditory landscape makes visitors to feel "cold" or it feels "the way you hit a stone to make a tool", it does not engage the visitor completely. The visitor's mind and body are in contemporary quotidian landscape.

This center, as all the museums, has a sign designated for the museum staff, where they explain what the item is, where it was found, how was it found, and little bit of the past context. Certainly the people make questions around the object, like “who has made it?” “How the person who made this did die, live, eat or was?” Questions that without any further stimulation of the senses, more than the sight and hearing, do not give the chance to people to construct the past landscape through imagination, either give some interpretation. At first sight the subject has many possibilities for interpreting what certain item is, and it will result in an apperception of the object (Fig. 1). All the possibilities surrounding the visitor’s eyes in contact with the item will cause a familiarization or association to some object which will be in the subject’s cognitive plane. But all this will be limited to the information which is finally displayed in the signs, which usually are taken as facts, because it has been written by archaeologists.



Fig. 1 Museum exhibition, Kierikki Center (Img. Ville Pohjoinen 2016)

### 3.2. Dimension II: Archaeological excavations

The second time travel -experience could be considering archaeological excavations. I consider archaeological excavations such as time machines; because within each layer dug there are many hundreds of years of history. It is a multi-temporal practice, where a subject is digging from present to the past. It enables the “active coexistence of multiple times which are given substance and agency through the durational qualities of materials and their sensorial and mnemonic reception by humans” (Hamilakis and Theou 2013: 182).

The excavation is also a democratic practice where non-archaeologists have possibilities of engaging to the archaeological excavation. It provides, much more than museum displays or books. We talk about a sensorial experience.

In the Kierikki Center, during public excavations, the audience (Fig. 2) is invited to attend to it to uncover the voiceless materiality of the past. I consider excavations as decoding and encoding processes, where people may create meaning from the past through giving voice to the items and the site itself. I notice that the further the past is, the excavator brings into existence the item through speculations with stories created, according to associations with the knowledge they have from the present, creating a function to it. They resemiotize that past, coloring it with connotations of the present, through immediate pragmatic meanings.



Fig. 2 Public excavation, Kierikki center (Img. Jimena Bigá 2018)

Here I found two different phenomenological experiences, resulting in different immediate meanings. On the one hand, the visitor, who sees just the site and the practice but he/she does not engage in it. On the other hand, we find the excavator, who digs towards the past, but looking around it is in the same position than the visitor, with the only difference the excavator is able to get the intersensorial experience of bringing signs of the past embodied in materiality. In both of the cases, perceiving the signs of the past on the ground – such as depressions, spots on the ground due to human activity, fireplaces – make possible to people the recreation of the past landscape in their minds. I

could observe that cultural and quotidian landscapes overlap in these practices.

The imagination from people traveling in time flows very much, when they find something *in situ*. When the attendant is foreigner – whether tourist or migrant – the subject compares to objects, from his/her country and from the country where excavation is being taken place. The visitor or attendant, who comes from a country with indigenous groups, came up relating that “archaeological site could belong to Sami<sup>3</sup> heritage”. On the contrary, local people living in the area, they feel a strong sense-of-pertinence, seeing the stuff as part of their reality. But for Finnish people from other parts of Finland, do not feel that this past belongs to them. They need to do an intersemiotization of the signs to understand it like if that past culture would be from a foreigner country.

The positive point in the public excavations is that placing and finding the item *in situ* gives a completely different picture to the attendant, as well as it is feeding in a very positive way the imagination than a museum display, because the person is finding the item in the nearly precise place where somebody else e.g. 5000 years ago left it.

### **3.3. Dimension III: Re-enactments of the past**

The third time travel -experience is called, the living history or the re-enactments, which has a certain degree of distortion<sup>4</sup> of history or heritage, because although we can perform genuinely, at the end we cannot be them. These phenomenological experiences have a very high performative potential with learning results (Prentice 2001). The re-enactment “generally connotes a more immediate, pre-reflective, and personal variant of experience” (Jay 2005:11). The visitant travels from one physical environment to another, where the subject interacts with people from the represented period without being part of the event.

In addition to the museum in the site and the excavation place, the re-enactments are very much part in the routine of the Kierikki Center. In the area of the center at the shoreline of the river Ii, it is the recreation of the Stone Age settlement based on the signs found in the excavations of the site. It is called the *Stone Age village* (Fig.3), where visitors as soon as they arrive are welcomed by people from Stone Age (Fig. 4). These people live in that village and they explain to the visitors, what is going on in their village. Visitors feel that they are real time travellers in a past quotidian landscape. I observed an encounter between the acoustic, quotidian and cultural landscapes, because the visitor will remain all the time in his cultural landscape, since he or she will be an outsider in that village. On the contrary the people living in the village are in their quotidian landscape, they explain their everyday life to the outsiders.

<sup>3</sup> Indigenous groups from Lapland.

<sup>4</sup> See also Kaufman, W. (2006).



Fig. 3 Stone Age village, Kierikki center (Img. Mika Friman 2019)



Fig. 4 Re-enactments, Kierikki Center (Tuuli Lähteenmäki 2018)

In terms of time travelers' interpretations, they can merely be associations to other places, where visitors previously were or similarities and differences with foreign visitors' own country's past. When they ask something about the village itself to this person in performance, they refer to "how do you eat?"; "how do you live?" The visitors whether tourists or immigrants or from other parts of Finland, often reflect into the past to what or how the contemporary society is structure, how do we divide tasks nowadays, or gender issues. For instance how

certain raw material came to the site, if that is not natural in the area (according to what they learned in the museum and visits to the archaeological excavation site). It emerged interpretations like possible connections, trades, techniques for the construction of the re-created houses, hierarchies in the community. Also in the activity that there is for visitors to learn how to make jewelry with stones, and in the other activity, where visitors learn archery to hunt his/her own food, showed up that the visitors were dividing those task like “archery is for men” and “making jewelry is for women”. Even the concept of “time” showed up in the interpretation of the site in expressions like “you have more free time”.

Yet, regarding the question to who belongs that past, I found divergences. The locals feel that “our ancestors lived there”. Something cross-temporal, affective, and affirmative circulates. A very strong sense-of-belonging comes up, meanwhile Finns from other places out of the region, feel usually “outsiders”, referring to that past as something, which is absolutely foreign to them. They claimed that “it is a very distant past to say that it belongs to us”. Foreigners and immigrants argued that “this past does not belong to me; it does not belong to the people who are re-enacting, hence who it belongs to? In general views, immigrants, Finnish people from outside the region and tourists gave value to this heritage through the people from the past explaining about their village. On the contrary the locals give a value of strong pertinence to this heritage, like one of them reported “I feel at home”.

The whole performance does not include digital technology. Somehow it is a multimodal performance, since there is a combination of experimental archaeology with possible phenomenological actions of the past people. The senses are more stimulated than in the previous time travel -experiences. It gives a feeling of real interaction between past people and contemporary ones. In the archaeological excavations the attendants give existence to the finding through stories or associations, meanwhile in this experience people resemiotize the past based in what they hear and reflecting contemporary issues in the past. It makes possible to awaken in the person’s mind other interpretations and even more intense, because they are carrying on past activities while.

### **3.4. Dimension IV: Time travelling in first person**

There is also a fourth time travel -experience and it is the one experienced in *first person*, where subject is engaged in mind and body, thus it will generate different meanings to the past. In this case of the Kierikki Center it was still not carried on, but it is important to mention what is next. In this phenomenological experience there will not be questions, on the contrary, participants will have to act and react accordingly to the situation.

It points out to the idea of bringing up nowadays issues like gender roles, democracy and social cohesion; and put them under a historical contexts and try to make a difference through the heritage (Westergren 2017: 107); and to demonstrate the potential of improving society by embodying the past in present (Holtorf 2017: 9). It has a reflective dialogue (Westergren 2017: 92). This kind of time travel creates a full sensorial experience. In other words, it stimulates the participant's senses causing an absolutely flowing imagination.

The participants travel in time leaving their present identity and adopting a new identity, gender, which might or might not correspond to the participant's gender, and the role to play for instance a racist, a non-racist, etc. It is not an escape from present realities, but it is a complement (Holtorf2017: 18). The debate usually appears, when we think that time travel experience can be done to any particular historical moment, it can be far or recent history. As we know, there are some periods in history, which are traumatic or dark in the memory of people. In those cases the contemporary people could have the possibility of learning a life lesson and broaden their comprehension towards the past people and their experience during the temporality in concern.

The resemiotization of that experienced and embodied past period will be influence directly by the people's background, memories and experiences. Associations will maybe come up, after the event during the debate round where we all together discuss "how we feel". During the event, there are not possibilities to bring thoughts from the present, because participants are living somebody else's present. Some interesting point in this kind of experience is the dynamism of the landscapes, because what it starts being a cultural landscape, for being some entertaining event with performative potential, it transforms immediately into a quotidian landscape, because what the participant is experiencing in that moment is her/his context, with the socio-political realities of "her/his time". It results in an intersemiosis (Torop 2002: 4) of the cultures. The positive fact in this experience is that there is a full stimulation of senses, like in everyday life, because we behave according to how the people surrounding us behave. Yet, there is no way to know what is coming next.

I could presume that this method attempts to understand, how other human being could have felt under that circumstance. I conceive this experience as Petersson (2017: 281) points out, that it is a better understanding of ourselves and of past societies. It creates empathy to other humans, and it is a matter of putting oneself in someone's skin.

It is a way of living the heritage; and of "learning by doing" (Westergren 2017: 92).It is a democratic participation of all people in the process of resemiotization of the past. This way of interpreting the past and giving meaning to it, makes it less institutionalized and reminds us, that the heritage belongs to all of us.

#### 4. Conclusion

The aim of this article was to show how do people use and interpretate signs from the past such as the items that we excavate in archaeology, as well as events? And how do those meanings shift across contexts? The past is valued for the exciting stories, experiences and practices that society creates. The perception of the heritage and the meaning of it in each country is context-dependent. It depends on the social practice the subject is engaged in; and in some cases it is related strongly to sociopolitical circumstances, but that does not exclude anybody for interpreting and for re-semiotizing the past of certain place through multiple phenomenological experiences.

We are in a process of transformation, and the composition of the society is continuously changing, what will cause that in the future this past will be interpreted and will be given other meaning in other way. The digital technology develops very fast, thus I do not put into question that the multimodal ways of time travelling will also, it will result in an intersemiosis of this past into the new present. This interaction between past and present makes possible the creation of a third culture, since the mixture of the present and the past results in a new sign system. In the time travel in first person, we are not for real living the situation; we all are somehow performing. But it does not assure that if we reacted in a particular way in the performance, we would have acted in the same way under that context in real life.

The past is a sign, whose immediate meaning is given by all humans through interpretations and perceptions; and it depends on how stimulated we are. The value of the past is given constantly by the people in different ways. For instance the destruction of some heritage target could be a way of that society to value it, although for others it is a very serious issue. Nobody can see one thing with someone's eyes. After all, the heritage is a personal conception for the humans for constructing memories and for not forgetting. This time travels levels allow to learning from both sides; the professionals at the field as well as attendants.

It is a matter of approaching the closest we can to the past through interpretations and stories engaging to people. In the time travel paths will always remain a "presentness", we have much of our present in our actions as well as expressions and even the language are not the same. I assume that it could give the possibility to speculate about some past event. Because at the end, all humans have different ontologies, we would never have the opportunity to reach the exactitude due to what really happened in the past with details? The past could be re-created very genuine, but that question will never get an answer. The past's, we inherited, meanings are a matter of everybody and not of someone.

## References

---

- EL REFAIE, Elisabeth. 2019. *Visual Metaphor and The Embodiment in Graphic Illness Narratives*. Oxford: University Press.
- FABARON, Ana C. 2016. Paisajes urbanos, diferencia y desigualdad. El caso de La Boca en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología* 9(1), 69–82. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v9.n1.12473> (accessed 12 January 2020)
- HALLIDAY, Michael A. K. 1978. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- HAMILAKIS, Yannis & Efthimis, THEOU. 2013. Enacted multi-temporality: The archaeological site as a shared, performative space. In Alfredo GONZALEZ-RUIBAL (eds.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity (Archaeological Orientations Ser)*, 456–482. London: Routledge.
- HITCHCOCK, Michael. & Victor T. KING. 2003. Discourses with the past: Tourism and heritage in South-East Asia. *Indonesia and the Malay World* 31(89), 3–15. <https://doi.org/10.1080/13639810304446> (accessed 27 December 2019).
- HOCHBRUCK, Wolfgang. 2013. *Geschichtstheater: Formen der 'Living History'. Eine Typologie* [History theater: forms of "Living History." A typology]. Bielefeld, Transcript.
- HOLTORF, Cornelius & Graham FAIRCOUGH. 2013. The New Heritage and re-shapings of the past. In Alfredo GONZALEZ-RUIBAL. (ed.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity (Archaeological Orientations)*, 485–506. Florence: Taylor and Francis:
- IEDEMA, Rick. 2001. Resemiotization. *Semiotica* 137(1), 23–39. <https://doi.org/10.1515/semi.2001.106> (accessed 10 January 2020).
- INGOLD, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London: Routledge.
- JAY, Martin. 2005. *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley, University of California Press.
- KAUFMAN, Will. 2006. *The Civil War in American Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KEANE, Webb. 1997. *Signs of Recognition: Powers and Hazards of Representation in an Indonesian Society*. Berkeley: University of California Press.
- KRESS, Gunther. R. & Theo van LEEUWEN. 2006 [1996]. *Reading Images. The grammar of visual design*, 2<sup>nd</sup> edn. London : Taylor & Francis.

- O'HALLORAN, Kay L. 2012. Análisis del discurso multimodal. *ALED*12(1), 75–97. <http://dx.doi.org/10.35956/v.12.n1.2012.p.75-97> (accessed 1 August 2019).
- PETERSSON, Bodil. 2017. Anachronism and Time Travel. In PETERSSON, Bodil & Cornelius HOLTORF (eds.), *The Archaeological of Time Travel: Experiencing The Past in 21<sup>st</sup> Century*, 281–297. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.
- PRENTICE, Richard. 2001. Experiential cultural tourism: Museums and the marketing of the new romanticism of evoked authenticity. *Museum Management and Curatorship*19(1), 5–26. <https://doi.org/10.1080/09647770100201901> (accessed 4 December 2019).
- SAMUEL, Raphael. 1994. *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso.
- TOROP, Peeter. 2002. Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco* 9(25), 1–30. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502> (accessed 20 January 2020).
- VAN LEEUWEN, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London & New York: Routledge.
- WESTERGREN, Ebbe. 2017. Use the Past, Create the Future The Time Travel Method, a Tool for Learning, Social Cohesion and Community Building. In PETERSSON, Bodil & Cornelius HOLTORF (eds.), *The Archaeological of Time Travel: Experiencing The Past in 21<sup>st</sup> Century*, 89–111. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.
- WOOD, Robert.E. 1997. Tourism and the state: ethnic options and constructions of otherness. In PICARD, Michael & Robert E. WOOD (eds.), *Tourism, ethnicity, and the state in Asian and Pacific societies*, 1–34. Honolulu: University of Hawai'i Press.





# Four species of spanish patriotic songs of the spanish war of independence 1808–1814

DOI: 10.24308/IAS-2019-3-026

Aleksi Jari Ilmari Haukka  
University of Helsinki  
aleksi.haukka@iki.fi

## 1. Introduction

This article concerns the songs of Spanish War of Independence (1808–1814), their classifications and analysis. The main question is how does the musical expression of the songs affirm the patriotic and rhetoric content of the verbal expression of the lyrics.

The material consists of 62 compositions mainly from the collection of the National Library of Spain (Biblioteca Nacional de España) which represents a subset of the large corpus of musical and lyrical texts composed during the war. As such the material includes, of course, only a fraction of the texts, whether musical or lyrical, that were disseminated during the wartime. During the war almost 1000 lyrics were published in Spanish newspapers and periodicals (Freire López 1993). In addition, songs that promulgated orally. Only some of these oral texts have been preserved in literary form. Mentions of them can be found, for example, in memoirs of Ramón de Mesonero Romanos (1926 [1881]) or Antónío Alcalá Galiano (1878). When using Villalba Muñoz's (1908, 145) division of war lyrics into popular and erudite, the analysed materials consist mostly of compositions of erudite category.

In addition to the songs analysed here, patriotic message was propagated in many other genres: in newspaper, proclamations, poems, plays, caricatures and cartoons (see e.g. Gembero Ustárróz 2006; Lolo Herranz 2007; Álvarez Barrientos 2008). The large quantities of different materials reflect the importance of semiotic aspect in the human *Umwelt* during wartime. The Spanish writer Antonio Capmany even wrote at the beginning of the war (1808, 1): "*Nuestra preciosísima libertad está amenazada, la patria corre peligro, y pide defensores: desde hoy todos somos soldados, los unos con la espada, y los otros*

*con la pluma*<sup>1</sup> ("Our precious liberty is threatened, the fatherland is in danger and asks for defenders: from now on we all are soldier, others with sword and others with pen"). Of course Capmany is not presenting a new invention. The notion is the same that Plato presents in his dialogue *The Sophist* (225a) when he divides struggle to one that is bodily and to other that is by words – in other words, one that is physical and other that is semiotic.

## 2. Theoretical framework

The analysis is based on the so called z-model or zemic-model of Eero Tarasti's existential semiotic theory. The zemic-model is one of the crucial aspects of existential semiotics' objective to revalorise subject and subjectivity from the point of view of semiotics (Tarasti 2015, 3). On the one hand the zemic-model is based on Kenneth L. Pike's (1954, 8) division of research into *emic* (or the inner) and *etic* (or the outer) approaches. *Etic* here signifies the classification of data according to *a priori* criteria while *emic* strives to give describe its object as something whole, from inside the culture so to speak. On the other hand, more importantly, the model is influenced by existential philosophy and Hegelian logic.

The model strives to depict individual subject in his social reality. With the term *Soi* or S the subject is viewed as social subject; with the term *Moi* or M the subject is viewed as existential or individual subject.<sup>2</sup> (Tarasti 2015, 24–26) The functions of S and M always interlap, and they are divided in Tarasti's writings further into four modes.

The model can be presented in very concise manner as follows:

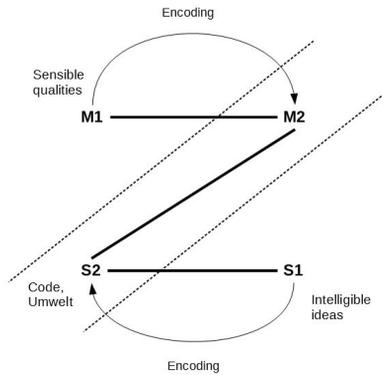
1. M1/S4: Corporeality, including desires, gestures, intonations; a mode of being that is close to Peirce's *firstness*.
2. M2/S3: Self is represented as individual<sup>3</sup> as stability is acquired by habits.
3. S2/M3: The social praxis in which subject actualizes norms, ideas and values.
4. S1/M4: Abstract category that refers to "norms, ideas, and values" that subject "can either or not actualize".

---

<sup>1</sup> In order to facilitate reader's access to the referred old manuscripts and publications related to the war, I will use Biblioteca Nacional de España's signum number to refer to them. Orthography follows always the original. Biblioteca Nacional de España: R/60237.

<sup>2</sup> These terms *Soi* and *Moi* are borrowed from Jacques Fontanille.

<sup>3</sup> Tarasti (2015, 24–26) uses the term *identity*.



Pre-signs of internal semiosis encoded for external semiosis.

In this study the S- and M-aspects are further divided. As a result, one can talk of four planes and eight modes of zemic-model.

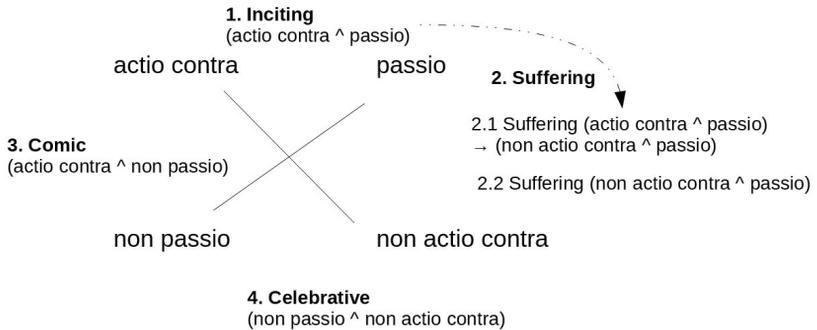
<p><b>M1</b> Corporeality from subject's perspective.</p>	—————	<p><b>S4</b> Corporeality from communal perspective.</p>
<p><b>M2</b> <b>Individual</b> from individual's perspective.</p>	—————	<p><b>S3</b> Individual insofar as he is <b>member</b> of community.</p>
<p><b>M3</b> Individual's <b>role or office in community.</b></p>	—————	<p><b>S2</b> Communal <b>institutions and practices (praxis).</b></p>
<p><b>M4</b> Individual ideas and ethical values.</p>	—————	<p><b>S1</b> Communal ideas and moral values.</p>

In principle the model is a psychological one. Secondly, by analogy, the model can be used to analyse texts. As Tarasti writes (2015, 29): "Each sign or text is made by a subject in a given state of being, or emerges 'organically' from it." For any given text to be understood it must be publically accessible. John Deely describes this while writing about the difference between idea and code (1994, para. 158): "Ideas in this sense, conceptions within perceptions of the world, are unique to and species-specifically definitive of anthroposemiosis. But in order to establish the basis for *shared*, conceptions, these ideas must be embodied in a publicly accessible objective structure – –." What is present in subject subjectively as an idea is present objectively in the text in encoded form.

In my analysis the categories of zemic are thus used to decode the individual message of the texts. Before individual analysis it became apparent,

that the material could be divided into four rhetorical species related to the war. This division is founded on the verbal message, not on the musical parameters. After all the question was: how does the music affirm the verbal message? The four categories were: inciting, suffering, celebrative, and comic.

Closer analysis of these species reveals that they can be described on a more abstract level using the Greimassian semiotic square (Greimas 1983, 69). The two contrary terms in this case are "actio contra" (action against) and "passio" (passion, suffering).



Actio contra → *inciting*. Texts that incite or urge to action against the enemy. In the inciting species, the object is mainly that of will. As such the object is mostly concerned with physical action (M1), the field of actual change during wartime. At least implicitly the aspect of suffering is also present, because the incited subject will be acted upon by the opposing side. Includes 26 lyrics.

Non actio contra ^ passio → *suffering*. Texts that deal mainly with suffering caused by the enemy. It is either result of an action (2.1) or inaction (2.2). Includes 7 lyrics.

Actio contra ^ non passio → *comic*. Texts that present the enemy in comical light. In comical species the action is purely semiotic. It does not cause actual change. Its physical effect (M1) is laughter. Comic does not cause suffering to the laughing subject (Maestro 2017, 2924). Includes 12 lyrics.

Non actio contra ^ non passio → *celebrative*. Texts that represent a situation where action against the opponent has been successfully completed and the possible suffering included in this action has been experienced. The result in the level of M1 can be laughter, but it is not now necessarily caused by the comical dialectic. Includes 17 lyrics.

### 3. General aspects and exemplary compositions

There is much overlap in the musical parameters between different species. Still it is possible to make some general remarks concerning the

difference between species. Considering the rhythmical aspect, in the inciting songs the "rectangular" meters – C, 2/4, alla breve, to use the terminology that Ilmari Krohn (1911, 187) adopts from the French music theoretician Landry – are more common than "round" –3/8, 3/4, 6/8 – meters. In the suffering and celebrating species both are equally present. This is not surprising, for the inciting songs are more closely linked to military topic.

The material includes only four compositions in minor key, but at least short modulations into minor are very typical. This is usually, though not always, linked to verses signifying dysphoric content. Interestingly enough, when the meter is decasyllable the musical rhythm is always march in upbeat dotted anapest, though the contrary is not the case. A good example of this phenomenon is José Francisco Acuña's composition "Fuego y sangre"<sup>4</sup>.

71  
Fue go y sang re, es pa ño les va lien tes son los po los de la li ber tad son los po los de la li ber

76  
tad o dio eter no al tí ra no y su gen te o dio eter no al tí ra no y su gen te gue rra gue rra bri o sos cla

It should be noted, that bar the rhythmic structure Acuña's composition is untypical in the species of inciting songs due to the song's many dysphoric elements such as the many short chromatic descends, *passi duriusculi*, and *pianto* motives. This aspect of the music reflects the lyrical content which is quite grisly with its depictions of the terror when compared to other songs of the corpus and especially compared to the other inciting songs. Objectively it is related to *Las desastres de la guerra* drawings by Francisco Goya.

### 3.1 Inciting species. Los defensores de la patria

During the war the most famous the inciting songs was likely Juan Bautista Arriaza's *Los defensores de la patria* ("Vivir en cadenas")<sup>5</sup>. Arriaza was one of the foremost Spanish lyricists of the war. (Jeffery 2017, 157) This widely disseminated poem is hexasyllable and consists of six verses and chorus.

<sup>4</sup> Biblioteca Nacional de España: R/62517.

<sup>5</sup> Biblioteca Nacional de España: R/62526.

The chorus quotes the Horace's phrase *dulce et decorum est pro patria mori*. Arriaza wrote it to arouse Spanish fighting spirit after the Battle of Medellín (28 march 1809) where Spanish troops were defeated.

*Vivir en cadenas*

¡ *Quan triste vivir!*  
*Morir por la Patria*  
 ¡*Qué bello morir!*

*1. copla*

Partámos al campo,  
 Que es gloria el partir;  
 La trompa guerrera  
 Nos llama á la lid:  
 La Patria oprimida,  
 Con ayes sin fin,  
 Convóca á sus hijos,  
 Sus ecos oíd.

The life in chains,  
 what sorrowful life!  
 To die for the Fatherland,  
 what beautiful death!

*1. copla*

Let us part to the fields,  
 there is glory in parting;  
 the trumpet of war  
 calls us to battle.  
 The Fatherland oppressed,  
 with sighs undending,  
 calls her sons,  
 hear her cries.

The material includes two musical versions of the poem. One is set by Fernando Sor<sup>6</sup>, the other is possibly by Nicolás Ledesma<sup>7</sup>(Hergueta 1908, 19).

Sor	Ledesma
Andante – Allegretto	Allegro
B flat major	G major
6/8	C
A (Andante)	A
B (Allegretto)	B
	A
<i>A –transition</i>	<i>A –transition</i>
B – C	B – C
"Vivir en cadenas..."	A
"Partamos al campo"	
	"Vivir en..."
<i>bars: 1–14</i>	"Partamos..."
<i>14–30</i>	"Vivir en..."
	1–15
	15–23
	23–27

<sup>6</sup> Biblioteca Nacional de España: R/62526.

<sup>7</sup> Biblioteca Nacional de España: MP/1989(15).

In spite of the differences in key, meter, and form, both versions are similar in their musical rhetoric. In both versions the verse is sung by the solist while chorus is sung in chorus. The music is mostly euphoric. Though, in Sor's composition the first phrase of the chorus ends at subdominant's minor parallel, at II degree or c minor ( ${}^5D^v \rightarrow Sp_3$ ). Thus the music represents the lyrical content of suffering and uncertainty of the first verse. The most striking similarities appear in the B-section. In both of the compositions the vocal line imitates trumpet signal when the instrument is mentioned. Also in both of the compositions the phrase "la patria oprimida" is represented in minor key (below both examples are transposed into C major; Sor's version is above).

The image displays a musical score for the song "Viva el Grande". It consists of four staves of music. The first staff is a vocal line in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Vi - vir en ca - de - nas quan tris - te vi - vir mo - rir por la Pa - tria, que be - llo mo - rir". Above the first measure is a small number '3'. The second staff is an instrumental accompaniment in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Vi - vir en ca - de - nas quan tris - te vi - vir mo - rir por la Pat - ria que be - llo mo - rir". Above the first measure is a small number '6'. The third staff is a vocal line in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "la trom - pa guer re - ra nos lla - ma a la lid la Pa - tria o - pri - mi - da con a - yes sin fin". Above the first measure is a small number '19'. The fourth staff is an instrumental accompaniment in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "la trom - pa guer - re - ra nos lla - man la lid La pa - tria o - pri - mi - da con a - yes sin fin". Above the first measure is a small number '18'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

It could be mentioned here that the expression "la patria oprimida" acquired later a humoristic meaning of one being broke. According to Adolfo de Castro (1882, 201) this was due to the song "Españoles, la patria oprimida", but the phrase is focal in this Arriaza's song as well.

### 3.2 Celebrative species. Viva el Grande

Arriaza wrote this text dedicated to Wellington after the victorious battle of Arapiles (22 July 1812). It is one of the many Spanish lyrics that celebrate Arthur Wellesley or 1st Duke of Wellington – the great and powerful student of Mars (S3) as the poem calls him. It is octosyllable, and according to de Castro's catalogue (1882, 321) consists of chorus and three verses.

### Coro

¡Viva el Grande! ¡viva el fuerte!  
que en la más gloriosa acción  
el furor francés convierte  
en vergüenza y confusión.

Ved cual entre polvo y humo  
por los campos de Castille  
va la barbara gavilla,  
que era un tiempo su opresión.  
¿Quien los bate, los humille  
con el rayo de Victoria?  
La trompeta de la gloria  
dice al mundo "Wellington".

### Chorus

Long live the great, long live the strong,  
who in glorious action  
converts the fury of the French  
into shame and confusion.

See how through the dust and the smoke,  
in the fields of Castille  
goes the barbarious gang of robbers,  
the time of their oppression has ended.  
Who beats them them and humiliates  
them  
with the ray of Victoria?  
The trumpet of glory  
proclaims to the world "Wellington".

The song<sup>8</sup> for the poem was composed without delay by Federico Moretti (Escribano Sierra, Hernández Múñiz, and Soto de Lanuza 2016, 138). It is told that Moretti composed it in few minutes (see Jeffery 2017, 243–44). Considering the fact that the song is based on two simple melodies this information is not at all unlikely. On the other hand, writing the score should take more time.

The song is scored for orchestra (strings, oboi, and french horns), choir in three voices, and a solist. It is a pompous march and represents military topic (S2) which is quite common in celebrative species. The chorus is diatonic, and its middle section with secondary dominant into B minor, dominant into third degree B minor is especially expressive.

The image shows a musical score for the chorus of the song 'Wellington'. The score is written for five instruments: Corni in D, Oboe, Violin I, Violin II, and Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of five staves. The Corni in D and Oboe parts are in the upper register, while the Violin I, Violin II, and Basso parts are in the lower register. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando).

The chorus is followed by verse that is gap-fill type with *fill* consisting of diatonic material. As a whole, the emphasis is on the chorus.

<sup>8</sup> Biblioteca Nacional de España: MC/5307/19.

### 3.3 Suffering species. Cantos del Trovador

The example<sup>9</sup> of the suffering species is a suite of three songs composed by Mariano Rodríguez de Ledesma (1779–1847). They are based on Francisco de Laiglesia y Darrac's *Cantos del Trovador* (1809), a series of poems consisting of one dedicatory poem to Laura and three cantilenas where the poems actor addresses Fernando, that is, the king Fernando VII who at the time was captive of Napoleon in Bayonne. All cantilenas have chorus; the first cantilena has 12 verses, second 14, and third 15 verses. Of each cantilena Ledesma composes one verse and chorus.

Even if the theme of the poems is a suffering caused by absence of the king, the music is often not very mournful. The first and third are even dancelike, though they are what could be called dysphoric dances.

1. Cantilena "Ay fernando mio"	G major	3/8	Allegro non tanto	ABC
2. Cantilena "Cercado de horrores"	E flat major	2/4	Allegretto	AB
3. Cantilena "Asoma tu rostro"	c minor	3/8	Allegretto	AB Coda

The first cantilena "Ay Fernando mio" begins in the zemic-mode of M1, with a simple dance like instrumental introduction. At the same, time the part as a whole it is quite erudite (S2) with many sequences and chromatic passages. Between A- and B-section the tone darkens as the music modulated into minor tonic (see bars 32–40). Using the planes of zemic-model, one can see how easily the song's bodily intonation and rhythm (M1) and eruditeness (S2) in motivic liquidations and harmonic sequences support the expression as a whole.

---

<sup>9</sup> BNE: MP/3180/14.

Excerpts

Ay Fern-nan-do mi-o, ay dul-ce es-pe-ran-za quien tan-ta ven-gan-za pu-do cor-ti-ra ti  
 a-yer tu de Es-pa-ña No-ble So-be-ra no quien  
 Fer-nan-do el do-lor a-tien-de-a mi llan-to es -cu-cha mi a-mor si si si  
 si e-s-cu-cha mi a-mor a-tien-de-a mi llan-to es -cu-cha mi a-mor si si si  
 si e-s-cu-cha mi a-mor

The attraction point (see Tarasti 2012, 78) of the first cantilena can be situated in the bars 63–78 where the *passus duriusculus* is combined with singing style cadencia. The cadencia tones down the suffering of the chromatic descend. This gives reason to say that the song signifies hope.

If the basic object signified of the first song was hope, in the second cantilena it is longing. This is signified in precious melody. The expression of the melody is similar to the countesses first aria in Mozart’s *La nozze di Figaro*; the songs share the key, and melodic and textural characteristics, which are easy to spot when the two themes are compared side by side. The marking is Allegretto, but it does seem to be more like one of the slow Allegrettos such as the one in Beethoven’s seventh symphony.

Ledesma, Canción segunda del trovador

Cer-ca do-de ho-rror res ma-le za-s pi-san do  
 Por gi-a-mor... qual e-ri-sto ro al mio duo-lo a miei so-spir

Mozart, *Le Nozze di Figaro*, Cavatina Porgi amor

While the first song's object was hope and the third's longing, in the third song it is dramatic ardeur. The third cantilena's instrumental introduction begins with fateful repetition of C minor chord. The dysphoric state that is the object of the songs is now presented in its most bare form. In the introduction of the third cantilena there are echoes of the elements of the first cantilena (e.g. the bars 12 and 84 of the first cantilena). Especially notable is the music's wavering between minor and major, again hope in music tones down the suffering of the lyrics, as was the case in the first song.

The guiguelike semiquaver phrase and the quaver that follow it (e.g. bars 55–56) are the central elements of C-section and Coda that ends the song suite. The repetitiveness of the dancelike musical gesture emphasizes the third part's dancelike quality (M1). In the first song the eruditeness causes the S2 be zemic's central plane.

When the three songs are compared to one another according to their musical and lyrical qualities, one can note how the first and third songs signify exo-signs, communication that is directed toward *Umwelt*. The second song, to the contrary, signifies inwardness of *Innenwelt*, endo-signs. In the first and third song Fernando is explicitly addressed from the beginning (1. "Fernando mio", "My Fernando"; 3. "Asoma tu rostro, Fernando", "Turn your face, Fernando"). The second song, on the other hand, starts with emotional expression of the actos *Innenwelt*. Thus, one can also apply Roman Jakobson's (1960, 353–57) communicative model and say that first and third stress the conative aspect while second stresses the emotive. Though the signification, of course, cannot be reduced to those categories.

Of the planes of zemic the first song the emphasis is on the eruditeness of S2, expressed in the liquidations and harmonic sequences. In the second song, "Cercado de horrores", the most salient element is the melody, that is M2, even if it is not very original melody. In the ultimate song, "Asoma tu rostro", principle element is the music's corporeal rhythm, M1.

### 3.4 Comical species. Ya despertó de su letargo

The comic species consists of one publication and one manuscript. One is musical constitution "La constitución de España forjada en Bayona puesta en canciones de musica conocida"<sup>10</sup> by pseudonym "un aprendiz de poeta",

<sup>10</sup> Biblioteca Nacional de España: VC12776-1.

possibly belonging to Eugenio Tapia (Alcalá Galiano 1878, 99). It is a parody of the constitution of Bayonne that Napoleon had made for Spain in 1808 and consists of eleven songs. The other text is a song called "Gran Josef ninguno"<sup>11</sup>. All of the comic songs are *contrafacti*. In their cases a tune or a genre of music functions as pre-sign for the lyrics, directing at least somewhat the verbal expression.

One of the most amusing examples of the parodies of the "Constitution of Bayonne" is a comic version of a Spanish patriotic song "Ya despertó de su letargo"<sup>12</sup>. It is one of the many texts that mock the supposed drunkenness of Napoleon's brother Josef I, whom Napoleon set up as a king of Spain.

The original.

Ya despertó de su letargo  
De las Españas el Leon,  
Y con rugidos espantosos  
Cubre la tierra de pavor.  
En busca vá brotando horrores  
Del infernal Napoleon  
Para vengar su tiranía,  
Su iniquidad y su traycion.

*Coro*

Alarma, alarma, ciudadanos,  
Triunfe gloriosa la Nacion,  
Y antes morir que ser esclavos  
Del infernal Napoleon.

Parody.

Ya despertó de su letargo  
El Rey José Napoleon,  
Y apénas del lecho salia  
Quando otra vez se emborrachó.  
En busca va de las botellas;  
Su intento no en vano salió;  
Pues de Ximenez y Peralta  
Seis grandes vasos se coló.

*Coro*

Alerta, alerta! Viva Baco!  
Triunfe quien beba sin temor,  
Y ántes morir que estar privados  
De buenos vinos y licor.

The original poem is by pen name D.A.S.V., possibly a certain Vallejo, an amateur singer from Cádiz. (Jeffery 2017, 128–29). The music for it was composed by pen name D.P.B., apparently belonging to Pablo Bonrostro (Gembero-Ustárroz 2012, 105).

The song "Ya despertó de su letargo"<sup>13</sup> is similar to *Marseillaise* both musically and lyrically. The musical similarity is apparent especially in the B-section's modulation into minor tonic and in the *anabasis*, rising musical figure that follows it.

<sup>11</sup> Biblioteca Nacional de España: MP/1989(6).

<sup>12</sup> Biblioteca Nacional de España: R/60280(23).

<sup>13</sup> Biblioteca Nacional de España: MP/3169/3.

13

ya des-per - tó de su le

tar - go de las es - pa - ñas el Le - on y con ru - gi - dos es - pan

to - sos cu-bre la tier - ra de pa - vor, en

22

bus - ca va bro-tan-do hor - ro - res del in - fer-nal Na-po - le

It is evident that when the object signified by the music is transformed from the virtuous war of liberation of the Spanish people into Josef I's unrestrained drinking around Spain the effect is laughable in burlesque and somewhat grotesque sense. Most comical is perhaps the fourth verse:

Tiembla, tirano de la Europa,  
 Tiembla, cruel Napoleon,  
 De haber á España provocado  
 Con tal descaro y sinrazon.  
 Tyrant of Europe trembles,  
 The cruel Napoleon trembles,  
 for having provoked Spain  
 with such shamelessness and injustice.

Tiemble la Nava y Valdepeñas  
 Tiemble Rioja y Aragon  
 De haber su gusto provocado  
 Con vinos de tanto primor.  
 Let Nava and Valdepeñas tremble,  
 let tremble Rioja and Aragón  
 for having his [Josef I] taste provoked  
 with so fine wines.

## References

---

- ALCALÁ GALIANO, Antonio. 1878. *Recuerdos de un anciano*. Madrid: Luis Navarro. [http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/20/R^2F60381/0/X1000355786?user\\_id=WEBSERVER](http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/20/R^2F60381/0/X1000355786?user_id=WEBSERVER)(accessed 10 March 2020)
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, ed. 2008. *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid: Siglo XXI.
- CAPMANY, Antonio. 1808. *Centinela contra franceses*. Madrid: Gomez Fuentenero y compañía. [http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/20/R^2F60237\(1\)/0/X1001971449?user\\_id=WEBSERVER](http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/20/R^2F60237(1)/0/X1001971449?user_id=WEBSERVER)(accessed 10 March 2020)
- CASTRO, Adolfo de. 1882. *Catálogo de himnos, marchas, canciones políticas, amatorias, de costumbres populares, etc., de autores que hoy no viven y escritas desde 1800 a 1850 en España*. Cádiz.
- DEELY, John. 1994. *The Human Use of Signs or: Elements of Anthroposemiosis*. Yhdysvallat: Rowan & Littlefield Publishers.
- ESCRIBANO SIERRA, Juan Bautista, Cayetano HERNÁNDEZ MÚÑIZ & José María SOTO DE LANUZA. 2016. *Guerra y Revolución: Música española, 1788-1833*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es/media/Publicaciones/Catalogos/GuerrayRevolucionMusica1788-1833.pdf>(accessed 10 March 2020)
- FREIRE LÓPEZ, Ana. 1993. *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814). Índice de las composiciones publicadas en la prensa periódica y en folletos de la 'Colección documental del Fraile'*. Lontoo: Gant & Cutler.
- GEMBERO-USTÁRROZ, María. 2006. La Música en España e Hispanoamérica durante la ocupación Napoleónica (1808-1814). In Fransico ACOSTA RAMÍREZ (ed.) *Cortes y revolución en el primer liberalismo español*, 171–231. Jaén: Universidad de Jaén.
- . 2012. El Ambiente musical en el Cádiz de las Cortes: Un himno de Manuel Rücker para celebrar el regreso a España de Fernando VII (1814). In Alberto RAMOS SANTANA (ed.), *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes*, 73–132. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1983. *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Pariisi: Seuil.
- HERGUETA, Domingo. 1908. *Cantos y poesias populares de la Guerra de La Independencia*. Burgos. [http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10066460](http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10066460)(accessed 10 March 2020)
- JAKOBSON, Roman. 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. In Thomas

A. SEBEOK (ed.), *Style in Language*, 350–77. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.

JEFFERY, Brian. 2017. *España de la Guerra. The Spanish Political and Military Songs of the War in Spain 1808 to 1804*. London: Tecla.

KROHN, Ilmari. 1911. *Rytmioppi*. Porvoo: WSOY.

LOLO HERRANZ, Begoña. 2007. La Música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia. *Cuadernos Dieciochistas*, no. 8: 223–45.

MAESTRO, Jesús G. 2017. *El Materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura. Tomo III. El Materialismo filosófico como dialéctica de la literatura*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.

MESONERO ROMANOS, Ramon de. 1926. *Memorias de un setentón*. Madrid: Renacimiento.

PIKE, Kenneth L. 1954. *Language in Relation to Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Part I. Preliminary Edition*. California: Summes Institute of Linguistics.

PLATO. 1982. 'Sofisti'. In *Teokset V*, translated by Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

TARASTI, Eero. 2012. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: De Gruyter Mouton.

------. 2015. *Sein und Schein*. Berlin: De Gruyter Mouton.

VILLALBA MUÑOZ, Luis. 1908. La Música y los músicos de la independencia. *La Ciudad de Dios. Revista Quincenal Religiosa, Científica y Literaria* 28 (1–2): 125–80.





# La identidad nacional del Partido Comunista Chino en 1949: una aproximación a través del análisis de imágenes

DOI: 10.24308/IASS-2019-3-027

*Ignacio Robba Toribio*

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
nachorobba@gmail.com

## 1. Introducción

El año 1949 es un momento de inflexión en la historia de China que habilita a problematizar diferentes representaciones de la identidad nacional. En este sentido, nuestro objeto de estudio es la conformación de la identidad nacional china a partir de la utilización de las imágenes del Partido Comunista Chino (en adelante, PCCh) en torno al triunfo de la revolución en 1949.

Nuestro supuesto de investigación plantea que las imágenes construyen sentido y, por ende, contribuyen a la construcción identitaria. Así lo explica Christian Metz (1972: 12): “la imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea. Las imágenes -como las palabras, como todo lo demás- no podrían evitar ser capturadas en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de la sociedad”. En otras palabras, consideramos que las imágenes son performativas de las representaciones de un grupo social y condicionan las construcciones identitarias. Sin embargo, es necesario tener presente ciertos recaudos metodológicos ya que el contexto socio-histórico y la dificultad que plantean las imágenes en tanto ambiguas y polisémicas requieren reconocer parcialidades o visiones estereotipadas del *otro*. Consisten en visiones de época, pero no son mera expresión porque también son performativas (Flores 2014: 4-7).

Luego de esta breve introducción, nuestro trabajo se divide en cuatro apartados. En el primero se exponen las principales nociones teórico-metodológicas. En el segundo se realiza una sucinta presentación del contexto histórico de la revolución china. En el tercero analizamos imágenes utilizadas por el PCCh para identificar los aportes a la conformación de la identidad nacional. Por último, se destaca una serie de reflexiones sobre la problemática en cuestión.

## 2. Apuntes para estudiar identidades a partir de imágenes

Para analizar la conformación de identidades a través del análisis de imágenes nos valemos de un abordaje interdisciplinario que incorpora los aportes semiológicos de Roland Barthes (1999) y los elementos de la conformación de las identidades colectivas que establecen Ernesto Laclau (2007) y Gerardo Aboy Carlés (2001). Antes de explicitarlos, consideramos un marco general sobre las representaciones sociales a partir de los trabajos de Irene Vasilachis (1997) y Alejandro Raiter (2010).

Por un lado, Vasilachis define las representaciones sociales como “construcciones simbólicas individuales y/o colectivas a las que los sujetos apelan o las que crean para interpretar el mundo, para reflexionar sobre su propia situación y la de los demás y para determinar el alcance y la posibilidad de su acción histórica” (Vasilachis 1997: 268). Por otro, Raiter las define como “imágenes (inmediatas) del mundo presentes en una comunidad lingüística cualquiera. Representación refiere, en este contexto, a la imagen (mental) que tiene un individuo cualquiera, es decir, un hablante cualquiera de cualquier comunidad lingüística, acerca de alguna cosa, evento, acción, proceso no mental que percibe de alguna manera” (Raiter 2010: 1). De esta manera, entendemos las representaciones como las imágenes del mundo social que los sujetos producen e interiorizan. A partir de la comunicación, los sujetos pueden expresar las imágenes que construyen y comprender las que construyen otros. Esto permite que haya representaciones que sean compartidas y es fundamental para comprender su carácter social. Resulta particularmente pertinente el componente visual en tanto relaciona representaciones abstractas con símbolos e imágenes concretas.

Luego de este marco general, consideramos los aportes sobre el mito como sistema semiológico segundo (Barthes 1999: 107-139). El autor francés sostiene que en el mito se encuentra el esquema constitutivo del signo postulado por la semiología (relación entre significante y significado), pero se edifica sobre una cadena semiológica que existe previamente. Por lo tanto, el signo del sistema semiológico primero se vuelve el significante del sistema semiológico segundo.

Vayamos por término. El significante del sistema segundo es ambiguo: es a la vez sentido y forma. Sentido porque tiene realidad sensorial, es parte de una historia. Forma porque aleja su contingencia y su historia al ser atravesado por el significado del sistema primero. Es decir, la forma no elimina el sentido, pero lo suspende y lo empobrece. Por su parte, a través del significado del sistema segundo la historia es absorbida por el concepto y con él se instaura una nueva significación. Esta última es el mito mismo que tiene la función de deformar: el concepto deforma el sentido. Es decir, aquí el significante tiene dos caras: una cara de sentido histórico y otra cara de concepto que lo despoja de contenido.

Ahora bien, para terminar de delinear el enfoque teórico-metodológico es necesario conceptualizar la conformación identitaria. Reformulando ciertos aspectos de la teoría de Laclau (2007), Aboy Carlés (2001), establece tres dimensiones de la identidad política: antagonismo, representación y tradición. En primer lugar, concibe a las identidades políticas como prácticas sedimentadas configuradoras de sentido que definen orientaciones gregarias de la acción a través de un mismo proceso de diferenciación externa y homogeneización interna. En este sentido, para Laclau (2007) la constitución de una identidad sólo es posible con un antagonismo (exclusión de una diferencia total) porque, como en el punto cero tenemos un conjunto puramente diferencial, para aprehender una totalidad identitaria es necesario aprehender sus límites (diferenciarla de algo radicalmente diferente que no sea una mera diferencia).

En segundo lugar, la dimensión representativa se define por el cierre interior de una identidad: “no hay identidad política ajena a un juego de representación suplementaria entre representantes y representados, o lo que es lo mismo, no hay política fuera de la representación” (Aboy Carlés 2001: 66). En esta línea, según Laclau (2007), todas las diferencias son equivalentes entre sí en su rechazo común a la identidad excluida. Sin embargo, una diferencia, sin dejar de ser particular, puede asumir la significación universal de la totalidad. Al asumir la representación de la totalidad, la misma es transmitida a las demás particularidades de la cadena equivalencial. En consecuencia, se constituye la totalidad identitaria gracias a que cada identidad se divide entre su propia particularidad y la identidad universal.

Por último, Aboy Carlés (2001) explica que toda identidad política se constituye en referencia a un sistema temporal en el que la interpretación del pasado y la construcción del futuro deseado se conjugan para dotar de sentido a la acción presente. En palabras del autor: “las disímiles luchas pretéritas pueden ser articuladas en un contexto significativo que dote de sentido a la acción. Así, toda unidad de referencia o de nominación resignifica su propia memoria colectiva adecuándola a exigencias del presente” (Aboy Carles 2001: 69). En esta línea, para Laclau (2007: 164), la constitución de una frontera antagónica nunca se mantiene igual puesto que puede haber nuevas reformulaciones a partir de la lucha por su sentido.

### **3. 1949, la revolución en construcción**

Ahora bien, como concebimos fundamental estudiar el contexto socio-histórico para analizar la significación de las imágenes, aquí realizamos una sucinta presentación del contexto de la revolución china.

Cuando en 1949 el PCCh promulga la Ley Orgánica de la República Popular China, creando una bandera, un escudo y un himno nacional propio, había transcurrido un largo camino que incluía el triunfo en la guerra civil contra

el Partido Nacionalista Chino o Guomindang (en adelante, GMD) entre 1927 y 1949, el giro de la estrategia comunista de los centros urbanos hacia las zonas rurales, la Larga Marcha, alianzas entre el PCCh y el GMD para resistir la invasión japonesa y la aplicación de un programa agrario para favorecer a los sectores oprimidos.

Como explica Harriet Evans (1989: 301), en 1927 el PCCh estaba reducido a un grupo clandestino que realizaba acciones insurreccionales<sup>1</sup>. Ante el fracaso de la política comunista por la superioridad de las fuerzas nacionalistas, Mao Zedong (en adelante, Mao) establece bases militares lejos de las urbes que implicó un viraje estratégico con énfasis en el trabajo de masas y en la acción de la guerrilla rural (Evans 1989: 304-306). Sin embargo, la fracción del partido comunista a favor del proletariado urbano siguió empleando la guerra de posiciones en contraste con la estrategia de guerra móvil de Mao (Evans 1989: 310). Luego de varias derrotas, en 1934 el Ejército Rojo inició la Larga Marcha. A los fines de nuestro trabajo, es importante hacer hincapié en la atribución de prueba moral y valentía que implicó superar las dificultades de realizar diez mil kilómetros a pie en un año (Evans 1989: 313).

Luego de este reflujo, en 1937 se formalizó una alianza entre el GMD y el PCCh para resistir a la invasión japonesa. Como explica Shaoqian Zhang (2014), la guerra de resistencia redujo los conflictos de la guerra civil. De hecho, en relación a nuestra temática, la alianza GMD-PCCh creó carteles propagandísticos haciendo énfasis en el odio al enemigo extranjero como un componente significativo del nacionalismo chino (Zhang 2014). Ahora bien, aunque la rendición de Japón en 1945 dejó al GMD como gobierno reconocido internacionalmente, la guerra civil continuaba.

A pesar de que los nacionalistas extendieron el control sobre las principales ciudades, no pudieron responder a las tácticas de guerrillas de los comunistas (Evans 1989: 345-347). Asimismo, mientras que las protestas se multiplicaban en las ciudades en un contexto de crisis económica de posguerra (mayor pobreza y desempleo), los territorios controlados por el PCCh crecían bajo el programa agrario (Evans 1989: 351-355). De esta forma, en un contexto estratégico favorable, en 1948 el ejército comunista emprendió una serie de ofensivas para tomar las principales ciudades y, en 1949, el Comité Central del PCCh promulgó la Ley Orgánica de la República Popular China, crenado una bandera, un escudo y un himno nacional propio (Evans 1989: 356-359).

La revolución recién comenzaba; aún se encontraban ciudades ocupadas por nacionalistas y zonas no alcanzadas por la reforma agraria (Evans 1989: 361). Según Meisner (2007: 469-470), los comunistas convirtieron los fragmentos del viejo imperio en un Estado-nación. El PCCh llegó prometiendo dos revoluciones:

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, el levantamiento de Nanchang que se transformó en el hito fundacional del Ejército Rojo Chino (luego transformado en el Ejército Popular de Liberación).

una burguesa y otra socialista. La primera fue realizada rápidamente mediante la unificación nacional, la independencia del imperialismo, la reforma agraria y el desarrollo industrial. Por último, es importante subrayar que el PCCh no sólo destacaba al campesino como el sujeto de la revolución sino a cuatro clases revolucionarias: obreros, campesinos, pequeña burguesía y burguesía nacional (Bianco 1976: 205).

#### **4. Imágenes e identidad nacional del PCCh**

Retomando el punto anterior, en la *Figura 1* (Hoover Institution Archives, 1949a) se observa una larga marcha de personas por la calle de una ciudad urbana que representan la masividad del pueblo chino. En primer plano aparecen cuatro personajes que representan la conformación policlasista de la identidad nacional china: un obrero industria, un campesino, un militar y un maestro. Es decir, la representación del trabajo industrial, campesino, militar y educativo. Detrás de los protagonistas resalta la bandera de la República Popular China como símbolo de unidad interclasista. Sin embargo, en la vanguardia del movimiento se encuentra el obrero industrial, personificando el camino del desarrollo moderno.

En suma, la *Figura 1* (Hoover Institution Archives, 1949a) globalmente representa la potencia de la unidad nacional para el desarrollo económico-social del pueblo chino. Ahora bien, considerando el sistema semiológico segundo (Barthes 1999: 111), el significante de la imagen es la masividad y diversidad del pueblo marchando hacia adelante con la bandera china, mientras que el significado es la unidad del pueblo a través de la bandera. Por ello, la significación de la imagen es el progreso de la revolución china hacia el desarrollo moderno, a partir del trabajo confraterno de un pueblo heterogéneo.

En el caso de la *Figura 2* (Hoover Institution Archives, 1949b) se trata de personajes de diferentes grupos culturales tomados de la mano, bailando y sonriendo alrededor de un mástil con la bandera china en lo alto. Por un lado, se destaca un paisaje que, a través de la claridad del cielo y el color de los árboles, transmite un ambiente de alegría y hermandad que incita una unidad sin conflictos. Por otro, los personajes llevan vestimenta típica de minorías culturales de diferentes regiones autónomas. No obstante, en la ronda también aparece un obrero con el overol de la fábrica moderna que pertenece al grupo mayoritario de la población, los Han. Aunque cada personaje implica idiomas y creencias diferentes, los unifica la pertenencia a la bandera china. Nuevamente resalta el obrero Han porque no lleva ninguna vestimenta tradicional sino la de su lugar de trabajo. Al igual que en la *Figura 1* (Hoover Institution Archives, 1949a), se establece la vanguardia del desarrollo industrial que guía a los demás grupos culturales. Por último, es importante observar que la bandera se posiciona por encima del Palacio de la Suprema Armonía de la Ciudad Prohibida

que, ubicada a lo lejos, representa el pasado dinástico. Es decir, la República Popular China no sólo es garante de la unión de diferentes grupos, sino también la máxima autoridad política.

En resumen, nuevamente la bandera china cohesiona y homogeniza a particularidades heterogéneas. Siguiendo a Barthes (1999: 111), el significante de la *Figura 2* (Hoover Institution Archives, 1949b) es la ronda de representantes de diferentes grupos culturales alrededor de un mástil con la bandera china en lo alto, mientras que el significado es la unidad de la diversidad cultural del pueblo chino. Por lo tanto, la significación de la imagen es la felicidad de la confraternidad cultural del pueblo chino a través del gobierno comunista.

En la *Figura 3* (Hoover Institution Archives, 1949c) se observa un juicio a un propietario rural realizado por campesinos exaltados y enojados que llevan estandartes color rojo. La imagen explicita el antagonismo entre el pueblo campesino y el propietario rural representando la búsqueda de justicia distributiva de la reforma agraria del PCCh. Se conjugan tanto el derecho a la tierra como el objetivo de que los campesinos transformen sus propias vidas mediante la acción directa.

En otras palabras, el significante de la imagen es la asamblea de campesinos para enjuiciar a un propietario rural, mientras que el significado es la justa distribución de la tierra. En consecuencia, la significación es la igualdad de la reforma agraria comunista, tanto como derecho a la tierra como reforma apropiada y llevada a cabo por los propios campesinos. En definitiva, aquí la identidad nacional china se produce antagónicamente entre clases sociales en pugna.

En la *Figura 4* (Hoover Institution Archives, 1950) también se percibe una asamblea campesina, pero incluyendo mujeres y niños. Aunque es una imagen con varios elementos, nos interesan destacar el hombre leyendo una carta, los demás integrantes escuchando y observándolo, el cuadro del retrato de Mao que sobresale detrás de ellos, los dos estandartes con la bandera china y los recipientes con productos del trabajo agrario que se encuentran en la parte inferior de la imagen. Como se establece en el título de la obra, la misma representa un informe para Mao sobre la situación de la producción agraria. Esta, junto con el cuadro con el retrato de Mao y los estandartes de la bandera china, simboliza el liderazgo de Mao como representante de la comunidad familiar campesina.

En la *Figura 5* (Hoover Institution Archives, 1949d) se observa a Mao cabalgando sobre un caballo marrón y, por detrás, lo sigue un general del ejército sobre un caballo blanco. A la izquierda, varias columnas de soldados con uniforme militar verde, armados con fusiles y con las banderas de la República Popular China. A la derecha, se encuentran los mismos soldados junto a tanques de guerra con las mismas banderas. Entre ambas filas se forma un camino para

escortar la trayectoria de Mao. En el cielo se observan una flota de aviones que sobrevuelan el terreno y a lo lejos diferentes barcos dispersos. Es decir, se encuentran las tres armas del Ejército Popular de Liberación: Fuerzas Terrestres, Armada y Fuerza Aérea que representan el poder militar industrial de la nación china. Por su parte, Mao, en el centro de la imagen, aunque personifica el liderazgo que lleva las riendas, no cabalga sólo sino junto al general del ejército que, con uniforme militar verde, opera metonímicamente entre representante y representados.

Resumiendo, el significado de la *Figura 5* (Hoover Institution Archives, 1949d) es Mao cabalgando y escoltado por las Fuerzas Armadas de China. El significado es la lealtad de las poderosas Fuerzas Armadas hacia Mao. Por ende, la significación de la imagen es una nación moderna con la fuerza de la industria militar a través del liderazgo de Mao.

En la *Figura 6* (Hoover Institution Archives, 1949e) también se observan soldados, pero aplauden y festejan rodeados de niños alegres. El paisaje es un típico pueblo de campo. Los personajes caminan sobre tierra seca con pequeños chanchos a su alrededor. Por detrás se asoma la mitad de una casa. En el fondo, la llanura y árboles verdes; más a lo lejos la silueta de una sierra. Por último, se destaca el soldado cargando a un niño que flamea la bandera de la República Popular China. Esta imagen humaniza el triunfo en la guerra: la alegría y fraternidad de niños y soldados que no llevan armas ni referencias de las consecuencias del combate. Además, se resalta el componente agricultor del pueblo chino. En otras palabras, la imagen transmite los beneficios del triunfo de la guerra que se presenta como la liberación de los campesinos.

Ahora bien, entre campesinos y soldados se produce una relación de iguales no tan iguales. En primer lugar, los campesinos festejan la cualidad heroica de los soldados que ganaron la guerra y los liberaron de un otro opresor. Aunque ese otro puede ser el GMD, la dinastía o décadas de opresión, interesa subrayar que se establece el antagonismo con un otro que es enemigo del pueblo campesino y, por ende, del PCCh. Es decir, se establece una relación equivalencial entre los campesinos y el PCCh a través del antagonismo con ese otro. En segundo lugar, la asimetría se vislumbra particularmente en el niño que lleva la bandera. El soldado del PCCh lleva en alzas al niño campesino que flamea una bandera de la china comunista. Esta figura personifica al PCCh como el sostén del pueblo campesino para lograr su liberación. En este caso, la identidad nacional china está dada por la relación equivalencial entre el pueblo campesino y el PCCh mediante el antagonismo con un otro opresor. Sin embargo, esta relación equivalencial es asimétrica: el PCCh es el héroe protector y los campesinos los protegidos.

Por finalizar, en la *Figura 7* (Hoover Institution Archives, 1949f) volvemos a encontrar el cuadro con el retrato de Mao, esta vez cargado por un grupo

de niños y niñas que bailan festejando la fundación de la República Popular. Predominan el color amarillo del fondo y el color rojo de la bandera china. La bandera es sostenida por un niño vestido de color verde que lleva el paso militar marcando el camino. El cuadro del retrato de Mao se encuentra en el centro y funciona como elemento cohesionador del grupo.

Nuevamente, aquí la representación de la identidad nacional china está dada por el liderazgo de la figura de Mao. Los niños caminan hacia adelante dirigidos por un niño que actúa como soldado. Se establece un juego de representación: los niños son el futuro del pueblo chino, el niño soldado es el PCCh como vanguardia y Mao es su liderazgo cohesionador.

## **5. Hacia la conformación de la identidad nacional del PCCh**

A lo largo de este recorrido destacamos varios elementos que conforman la identidad nacional en las imágenes del PCCh en torno al triunfo de la revolución en 1949. Considerando los aportes sobre la noción de identidad de Laclau (2007) y Aboy Carlés (2001), analizamos elementos de la dimensión representativa, antagonica y de la perspectiva de la tradición.

Con respecto a la dimensión antagonica, es decir, al proceso de exclusión y diferenciación externa que es la condición de posibilidad de la equivalencia y homogeneización interna, en las *Figura 3* (Hoover Institution Archives, 1949c) y *Figura 6* (Hoover Institution Archives, 1949e) se observan antagonismos que contribuyen a la conformación de la identidad. En la *Figura 3* (Hoover Institution Archives, 1949c) la identidad nacional china está dada por un antagonismo de clase: los campesinos representan a la nacionalidad china a través de la exclusión del propietario rural. Aquí el conflicto por la propiedad y distribución de la tierra adquiere una importancia capital. Es un momento histórico en donde el PCCh impulsa a los campesinos para que se apropien de la reforma agraria.

Por su parte, en la *Figura 6* (Hoover Institution Archives, 1949e) la identidad nacional se construye a partir de la relación equivalencial entre el PCCh (personificado en los soldados) y los campesinos (personificados en los niños), que surge de la liberación del campesinado gracias al heroísmo del PCCh, es decir, a través del antagonismo con un *otro* opresor. Pero esta relación equivalencial es asimétrica: el PCCh es el protector y los campesinos los protegidos. En este sentido, como la identidad se constituye con respecto al elemento excluido, todas las otras diferencias son equivalentes entre sí en su rechazo común a la identidad excluida. En nuestro caso, campesinos y soldados son equivalentes en su rechazo común al enemigo opresor.

Ahora bien, una diferencia, sin dejar de ser particular, puede asumir la significación universal de la totalidad. Al hacer esto, la misma es transmitida a las demás particularidades de la cadena equivalencial. En consecuencia, todas las particularidades se dividen entre su propia particularidad y la identidad

universal, gracias a la cual se logra la constitución de la totalidad identitaria. En nuestro caso, esta particularidad que asume la significación de la totalidad identitaria es la nacionalidad china que analizamos en las *Figura 1* (Hoover Institution Archives, 1949a) y *Figura 2* (Hoover Institution Archives, 1949b). En la *Figura 1* (Hoover Institution Archives, 1949a), las particularidades heterogéneas (obrero, campesino, maestro y militar) se encadenan a partir de la identificación con la nacionalidad china. No obstante, no es una unidad entre partes iguales, sino que la unidad identitaria a través del trabajo confraterno de la diversidad social del pueblo chino se cierra con la vanguardia del obrero en personificación del desarrollo industrial moderno.

Nuevamente, en la *Figura 2* (Hoover Institution Archives, 1949b) la identidad china cohesiona y homogeniza a particularidades heterogéneas. Es decir, la unión sin conflicto de la diversidad cultural a partir de la pertenencia a la identidad nacional que representa el gobierno comunista. Aquí es importante retomar la perspectiva de la tradición (Aboy Carlés 2001). Toda identidad política se constituye en referencia a un sistema temporal en el que la interpretación del pasado y la construcción del futuro deseado se conjugan para otorgar sentido a la acción presente. En la *Figura 2* (Hoover Institution Archives, 1949b) la bandera de la china comunista se posiciona por encima de la Ciudad Prohibida. Así, el PCCh resignifica el poder dinástico del pasado al establecer la República Popular China no sólo como garante de la unión de diferentes grupos culturales, sino también como la representación de la máxima autoridad política.

Por último, en las *Figura 4* (Hoover Institution Archives, 1950), *Figura 5* (Hoover Institution Archives, 1949d) y *Figura 7* (Hoover Institution Archives, 1949f) se configura la identidad nacional del PCCh a través de la constitución del liderazgo de Mao. En la *Figura 4* (Hoover Institution Archives, 1950) Mao se constituye como líder de los campesinos; la *Figura 5* (Hoover Institution Archives, 1949d) simboliza una China moderna con la fuerza de la industria militar a través del liderazgo de Mao y en la *Figura 7* (Hoover Institution Archives, 1949f) la figura de Mao cohesiona al futuro del pueblo chino y al PCCh como vanguardia del pueblo.

A modo de conclusión, proponemos una síntesis provisoria de la conformación de la identidad nacional del PCCh en 1949. En primer lugar, la identidad nacional china del PCCh se ancla en dos antagonismos. En ambos se realiza una operación equivalencial junto al campesinado. Por un parte, un antagonismo de clase en donde el PCCh se identifica con los campesinos a partir de la exclusión de los dueños de los medios de producción. Por otra, el PCCh realiza la operación equivalencial a partir del antagonismo con un *otro* opresor de los campesinos. En segundo lugar, se destaca el cierre de la totalidad identitaria de la nación china a partir de la homogeneización de particularidades heterogéneas como la diversidad cultural y la diversidad

social. Por último, sobresale la figura de Mao como elemento cohesionador de la identidad nacional.

Para finalizar, podemos delinear algunas consideraciones sobre nuestro futuro quehacer académico. Al ser un trabajo introductorio y exploratorio, se vuelve necesario realizar tanto un recorte de mayor alcance temporal del período de producción de las imágenes del PCCh como una problematización del abordaje teórico-metodológico. En definitiva, queda como deuda abrir nuevos interrogantes que nos permitan contribuir al estudio de la conformación de la identidad nacional china.

## Referencias bibliográficas

---

ABOY CARLÉS, Gerardo. 2001. *Las dos fronteras de la democracia argentina*. Rosario: Homo Sapiens.

BARTHES, Roland. 1999. *Mitologías*. México: Siglo XXI.

BIANCO, Lucien. 1976. *Asia contemporánea*. Madrid: Siglo XXI.

EVANS, Harriet. 1989. *Historia de China desde 1800*. México: Colegio de México.

FLORES, Verónica. 2014. Algunas reflexiones en torno a la imagen visual como documento histórico y a su uso como estrategia de indagación en la investigación social. Ponencia presentada en VIII Jornadas de Sociología, Universidad Nacional de La Plata, 3-5 de diciembre.

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1949a. Long live the great unity of the Chinese people. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10817> (consultado: 27 de febrero de 2020).

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1949b. Great unity of the Chinese people of different nationalities. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10816> (consultado: 27 de febrero de 2020).

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1949c. Picture of prosecution. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10786> (consultado: 27 de febrero de 2020).

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1949d. Chairman Mao reviews the army. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10821> (consultado: 27 de febrero de 2020).

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1949e. The New Year has seen liberation of the countryside. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10792> (consultado: 27 de febrero de 2020).

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1949f. Congratulations on the founding of the People's Republic of China. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10558> (consultado: 27 de febrero de 2020).

HOOVER INSTITUTION ARCHIVES. 1950. Report the situation of our production to Chairman Mao. En *Poster collection*. <https://digitalcollections.hoover.org/objects/10598> (consultado: 27 de febrero de 2020).

LACLAU, Ernesto. 2007. *La Razón Populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MEISNER, Maurice. 2007. *La China de Mao y después*. Córdoba: Comunicarte.

METZ, Christian. 1972. Mas allá de la analogía, la imagen. En C. Metz et al., *Análisis de las imágenes*, 9-22. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

RAITER, Alejandro. 2010. Representaciones Sociales. <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/sociolingüística/sitio/docs/sitio/representen.pdf> (consultado: 6 de enero de 2020).

VASILACHIS DE GIALDINO, Irene (2007). Discurso político y prensa escrita. Un análisis sociológico, jurídico y lingüístico. *Discurso y Sociedad* 1(1), 148-187.

ZHANG, Shaoqian. 2014. Combat and Collaboration: The Clash of Propaganda Prints between the Chinese Guomindang and the Japanese Empire in the 1930s-1940s. *Transcultural Studies* (1), 95-133.





# Índice general de las Actas

## TOMO 1

### TRAYECTORÍAS Y TEORÍAS

COORDINADORES: MARÍA TERESA DALMASSO Y CLAUDIO GUERRI

LOS ARCHIVOS PERSONALES DE ELISEO VERÓN. *Gastón Cingolani*

DE LAS OPERACIONES SEMIÓTICAS A UNA SEMIÓTICA  
DE LAS OPERACIONES. *María Elena Bitonte*

LAS “SEMIOSIS SOCIALES” Y LAS TRANSFORMACIONES EN LOS  
PROCESOS COMUNICATIVOS. *Gustavo Aprea*

ELISEO VERÓN ENTRE DOS SEMIOSIS: DEL CUERPO SIGNIFICANTE  
AL CEREBRO DEL SAPIENS. *Amparo Rocha Alonso*

THE SEMIOTIC THEORY OF A.J. GREIMAS IN MAINSTREAM  
ORGANIZATION THEORY AND ORGANIZATION RESEARCH.  
*Pertti Ahonen*

ÉCOLE RUSSE ET ÉCOLE FRANCAISE DE SÉMIOTIQUE. VALEURS,  
FORMES DE VIE ET TRAJECTOIRES HISTORIQUES. *Inna Merkoulova*

TRAJECTÓRIAS DO LEITOR NO ESPAÇO TEXTUAL.  
*Maria Augusta Babo*

DE LAS PASIONES EN LA ENUNCIACIÓN. TEORIZACIÓN E  
IMPLICANCIAS PARA EL ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LOS DISCURSOS.  
*Cristian Cardozo*

ALIQUID PRO ALIQUO. ASOCIACIÓN, REPRESENTACIÓN Y  
SIGNIFICACIÓN. *Fernando Rodríguez*

DUALISM IN AL-FARABI’S WRITINGS AND LANGUAGES.  
*Driss Bouyahya*

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL GIRO LINGÜÍSTICO EN LA  
HISTORIA INTELECTUAL. *Norma Fatala*

MASS-MEDIACIÓN: FORMATO Y DISPOSITIVO. *Marcelino García*

SOBRE LA VERDAD SEMIÓTICA Y PRESEMIÓTICA DE LA IMAGEN.  
*Fernando Fraenza y Valentino Indorato*

PROSPECTIVE AND SIGN IN ITS EVOLUTIONARY NATURE. *Bianca  
Suárez Puerta*

SEMIÓTICA DAS ORGANIZAÇÕES: ENTRE AS TESSITURAS TEXTUAIS E  
AS REDES DE SENTIDO. *Elisangela Carlosso Machado Mortari*

LA FILIGRANA MOMPOSINA: PRESERVACIÓN DE LA TRADICIÓN A  
TRAVÉS DEL APRENDIZAJE. *Denis Senith Cabrera Anaya*

SIGNS IN ACTION: OLD HERITAGE CRAFTS AND NEW  
“SENSE KEEPERS”. *Nicolae-Sorin Drăgan*

TRAYECTORIAS DE UN MODELO OPERATIVO: NONÁGONO  
SEMIÓTICO. *Claudio F. Guerri*

REORIENTANDO LA MÚSICA: UN ABORDAJE PEIRCEANO DE LA  
PERFORMANCE MUSICAL. *Juan Pablo Llobet Vallejos y Pablo Stocco*

APROPIACIÓN MATERIAL. TRAYECTORIAS, PROFANACIONES Y  
ESTRATEGIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DE AMÉRICA LATINA.  
*Guadalupe Ailén Álvarez*

TRAYECTORIAS PERFORMÁTICAS DEL ARCHIVO EN LA ERA DIGITAL.  
#VIVAS: TECNOLOGÍAS DIGITALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE  
MEMORIA COLECTIVA.  
*Guadalupe Ailén Álvarez, Maximiliano Cortés y Micaela Flavia Paz*

GESTIONAR LA SOSTENIBILIDAD DE LAS ORGANIZACIONES COMO  
UNA TRAYECTORIA HACIA LA RESPONSABILIDAD SOCIAL.  
*Raquel Felisa Sastre*

NONAGONO SEMIÓTICO DEL SIGNO GOBIERNO: UNA PROPUESTA  
PARA RECONOCER Y MINIMIZAR RELACIONES DE DOMINACIÓN.  
*Juan Emilio Ortiz*

¿“BOLUDA” O “BOLUDA DE MIERDA”? CONVERGENCIAS Y  
DIVERGENCIAS EN LAS TRAYECTORIAS DE DOS SIGNOS.  
*Paula Elizabeth Fainstein*

ARCHIVOS QUE PERFORMAN. APROXIMACIONES SEMIÓTICAS A LAS PRÁCTICAS DE ARCHIVO. *Claudio Guerri, Martín Acebal y Cristina Voto*

THE TRAVELER'S GAZE: A SEMIOTIC ANALYSIS OF INSTAGRAM'S TRAVEL PHOTOGRAPHS. *Fernanda Carvalho Ferrarezi*

NEUROSEMIOSIS – TRANSITION FROM PHYSICAL TO MENTAL STATES. *Karl Gfesser*

PEIRCEAN SEMIOSIS AND THE ENGINEERING OF CONSENT AS PARALLEL TRAJECTORIES. *Tony Jappy*

SEMIÓTICA Y HERMENÉUTICA: REFLEXIONES METODOLÓGICAS EN BASE AL CONCEPTO DE *SIGNO EQUÍVOCO*. *Roxana Cecilia Ynoub*

SYNALETHISM AND UNLIMITED SEMIOSIS. *Titus Lates*

SEMIOTIC APPROACH TO IRONY. *Evelyn Vargas*

THE POWER OF IMAGINATION. NEW APPROACH TO CHARLES PEIRCE'S ABDUCTION. *Reni Yankova*



## TOMO 2

### ALTERIDADES, IDENTIDADES

COORDINADORES: MARITA SOTO Y FEDERICO BAEZA

NO ES LO QUE PARECE. EDUARDA MANSILLA, VOCES FEMENINAS DESDE LA FRONTERA INTERIOR. *Laura Sacchetti*

LA MIRADA SEMIÓTICA AL DISCURSO SUFRAGISTA EN MÉXICO (1916-1923). *Olga Nelly Estrada y Griselda Zárate*

LOS AMORALES Y LAS “BUENAS COSTUMBRES”: MEMORIA DISCURSIVA Y CLASIFICACIÓN DE LA DISIDENCIA SEXUAL EN LA DIPPBA. *Paulina Bettendorff y Laura Bonilla*

ENCYCLOPEDIA ANTHROPONYM AS THE SIGN OF CULTURE. *Svetlana Bogdanova y Elena Ignatieva*

THE CORSET AND THE HIJAB: ALTERNATIONS OF ABSENCE AND PRESENCE IN THE 19TH AND 20TH-CENTURY FASHION SYSTEM. *Marília Jardim*

ENTRE ORILLAS. TRAYECTORIAS DISCURSIVAS DE LA IDENTIDAD GALLEGA EN LA ARGENTINA. *Claudia López*

LOS VARRIOS DE SAN DIEGO CALIFORNIA. RESISTENCIA CHICANA-CONCHERA. *José Luis Valencia González*

LA PREGUNTA POR EL CUERPO EN LA SEMIÓTICA CONTEMPORÁNEA: PERFORMATIVIDAD, VINCULACIÓN Y MEMORIA. *Susana Temperley*

INTERSUBJETIVIDAD, MULTIMODALIDAD Y ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE. *Fernando Gabriel Rodríguez*

TRAJECTORIES OF POSSIBILITIES. SEMIOTICS OF THE UNPREDICTABLE FUTURE. *Katarzyna Machtyl*

BETWEEN SEMEIOTICS AND SEMIOTICS: THE BODY AS A SIGNIFYING TEXT. *Simona Stano*

LA PRAXIS ENUNCIATIVA Y LO REAL: ARTICULACIONES INTERDISCIPLINARIAS PARA UN MODELO DE ANÁLISIS DEL DISCURSO. *Marcos Javier Mondoñedo Murillo*

LIBIDINAL INTELLIGENCE: CINEMA AND LITERATURE. *Roseli Gimenes*

SEMIOTIC STRATEGIES TO CREATE HERITAGE: LUXURY FASHION BRANDS IN THE AGE OF SOCIAL NETWORKS. *Daria Arkhipova*

LA ESCENOGRAFÍA DEL CUERPO EN EL DISEÑO DEL DESFILE DE MODA. *Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza*

TRAYECTORIAS DISCURSIVAS: LA ALIMENTACIÓN ENTRE CIENCIA Y COMUNICACIÓN. *Simona Stano*

A CIDADE COMO ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO MERCADOLÓGICA: O POTENCIAL DE PRODUÇÃO DE SENTIDO DAS MARCAS A PARTIR DE INTERVENÇÕES PUBLICITÁRIAS NO CONTEXTO URBANO. *Sergio Marilson Kulak y Rui Torres*

#YOSOYDIVERSO, MÁS QUE UN HASHTAG, UN LLAMADO A LA TOLERANCIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL PLURALISMO CULTURAL EN LA VIRTUALIDAD. *Norberto Fabián Díaz Duarte y Antonia María Moreno Cano*

BARRIOS EN FOCO: EL DISCURSO AUDIOVISUAL ENTRE LO TRANSLINGÜÍSTICO Y LO TRANSDISCIPLINAR. *Valeria Car, Alfredo Isasmendiz - Preti y Cinthia Naranjo*

DISCURSOS, PIQUETES Y ORDEN DEMOCRÁTICO. *Liliana Pazo*

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA REPRESENTACIÓN DE GÉNERO EN LA PELÍCULA PERSÉPOLIS. *Lucía Leticia Anaya Avilés*

LA PERSISTENCIA DEL AMOR ROMÁNTICO: ANÁLISIS DE SU REPRESENTACIÓN E INFLUENCIA EN LOS ROLES DE GÉNERO TRADICIONALES EN RUBY SPARKS Y LA LA LAND DESDE LAS FIGURAS DE EROS Y PSIQUE. *Itzel Mayelli Flores Urzua y José Honorio Cárdenas Vidaurri*



## TOMO 3

### ESCRITURAS E HISTORIAS

COORDINADORA: VANESA PAFUNDO

THE JEALOUS NARRATOR: ANALYSIS OF THE ENUNCIATION STRATEGIES IN ROBBE-GRILLET'S NOVEL LA JALOUSIE.

*Ludmila Lacková*

UN NO- LUGAR COMÚN EN LA LITERATURA: LO INFINITO.

*Karina B. Lemes*

LA TRAYECTORIA DE LA MIRADA SARAMAGUIANA. UN ANÁLISIS DEL DISCURSO SOBRE EL ARTE EN LOS CUADERNOS DE LANZAROTE, DE JOSÉ SARAMAGO. *Marisa Leonor Piehl*

ALGUNOS APUNTAMIENTOS DE JOSÉ SARAMAGO DESDE LA EMOCIÓN DE LOS SUCEOS DEL PROCESO REVOLUCIONARIO EN CURSO – PORTUGAL, 1974-1975. *María Victoria Ferrara*

FORMAS DE LA "AUTORÍA TRANSMEDIA" ACERCAMIENTOS SEMIÓTICOS. *María Clara Lucifora*

WHO IS THE DREAMER? TEXTUAL AND METHODOLOGICAL SEMIOTIC TRAJECTORIES IN TWIN PEAKS: THE RETURN.

*Giacomo Festi*

ELENA SABE: LA EXHIBICIÓN DE UNA SOCIEDAD EN CRISIS.

*Karina Lemes*

PROSA MESTIZA. CONFIGURACIONES DE LA FRONTERA EN TRES NOVELAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS. *Froilán Fernández*

MONSIEUR PAIN. NARRATIVA DE ORILLA.

*Natalia Vanessa Aldana*

HARRY POTTER: ANÁLISE DAS CAPAS DOS LIVROS.

*Júlia Meister Barichello*

DO OBJETO LIVRO AO LIVRO-OBJETO LITERÁRIO:  
UMA RESSEMANTIZAÇÃO SENSÍVEL. *Marc Barreto Bogo*

ENTRE O VERBAL, O GRÁFICO E O ESCULTÓRICO:  
INTERSEMIOTICIDADE NA PUBLICAÇÃO TREE OF CODES.  
*Marc Barreto Bogo*

SALOMÉ: UN CASO DE RECURRENCIA DISCURSIVA. *Oscar Traversa*

EL HÉROE CONTEMPORÁNEO – NUEVAS TRAYECTORIAS  
DE SIGNIFICADO ÉTICO. *Rafael Zanlorenzi*

REPRESENTATION AS A CATALYST FOR CULTURE CHANGE  
PROCESSES: THE SEMIOTICS OF CULTURE CHANGE.  
*Hamsini Shivakumar*

CONTRAPUNTOS CRÍTICOS TERRITORIALES. ESCRITURA, RITMO,  
SONORIDAD. *Carmen Guadalupe Melo*

TRAVESÍAS Y ENCRUCIJADAS DEL ARCHIVO: DISCURSIVIDADES  
POÉTICAS Y TERRITORIALES. *Carla Vanina Andruskevicz*

IDENTIDAD Y FRONTERAS DENTRO DE LA OBRA: MEMORIAS DEL  
SUR – PRIMEROS RESULTADOS DE INDAGACIÓN.  
*María Leticia Scarpa*

ESTRATEGIAS NARRATOLÓGICAS PARA EL ANÁLISIS DE MATERIAL  
AUTOBIOGRÁFICO: ¿A QUIÉN ESCRIBEN LOS QUE SE ESCRIBEN?  
*Maité Delfina Lluch*

A CONSTRUÇÃO DOS ATORES E SUA PROJEÇÃO NO ESPAÇO-TEMPO  
EM A CIDADE DORME, DE LUIZ RUFFATO. *Marcela Ricardo y Vera  
Lucia Rodella Abriata*

PASADOS EN TRÁNSITO: RELATAR DESDE EL OLVIDO. *Sergio Rojas*

SEMIÓTICA NARRATIVA E IMAGINARIO HUMANO: REFLEXIONES  
METODOLÓGICAS EN BASE A LOS APORTES DE GREIMAS Y PROPP.  
*Maité Delfina Lluch, Miguel Adrián Romero y Roxana Ynoub*

HACÉ MEMORIA, NO MONUMENTOS. HACIA LA CONSTRUCCIÓN  
DE ARTEFACTOS ESTÉTICO-SEMIÓTICOS (DES)EMPLAZADOS. *Ariel  
Barbieri*

SEMIOTIC MULTIMODALITY AND THE PERCEPTION OF THE PAST.

*Jimena Biga*

FOUR SPECIES OF SPANISH PATRIOTIC SONGS OF THE SPANISH WAR  
OF INDEPENDENCE 1808–1814. *Aleksi Jari Ilmari Haukka*

LA IDENTIDAD NACIONAL DEL PARTIDO COMUNISTA CHINO EN  
1949: UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE IMÁGENES.  
*Ignacio Robba Toribio*



## TOMO 4

### ARTES Y LENGUAJES

COORDINADORES: MÓNICA KIRCHHEIMER Y GUSTAVO APREA

EL ESTUDIO DE LAS TRANSPOSICIONES DE LA LITERATURA AL CINE: LOS APORTES QUE DISTINTAS VERIENTES SEMIÓTICAS EFECTUARON AL CAMPO. *María Rosa Del Coto*

INTRODUCCIÓN FÍLMICO-LITERARIA DE VIAJES Y TRANSPOSICIÓN(ES). *María Silvana Tatavitto*

RETOMAS DEL CINE DE LOS 80: PROCEDIMIENTOS TRANSPOSITIVOS DE UN FENÓMENO PARTICULAR. *José Tripodero*

LA DESPEDIDA DE LOS AMANTES EN LA ESTACIÓN DE TREN. PERVIVENCIA Y MUTACIÓN DE FORMAS FÍLMICAS. *Marina Locatelli*

TEMPORALIDADES FICCIONALES - UNA EXPLORACIÓN DE LAS PARADOJAS TEMPORALES EN EL CINE DE FICCIÓN.  
*M. Laura Ragucci*

POSIBLES PATHOSFORMELN EN LA HISTORIA DEL CINE.  
*Mabel Tassara*

CONFIGURACIONES DEL CINE REGIONAL EN LA PRENSA DE LA NORPATAGONIA DE LOS AÑOS OCHENTA. *Ignacio Dobree*

TUNCHES, PISHTACOS Y JARJACHAS: FORMAS ENUNCIATIVAS DEL MIEDO EN EL CINE REGIONAL ANDINO PERUANO. *Miguel Ángel Torres Vitolas*

LE CINÉMA ET SON DOUBLE OU LE PRINCIPE DE L'ASYNCHRONISME REVISITÉ. *Ivan Capeller*

WHAT'S IN THE NAME LIVE CINEMA? *Marga van Mechelen*

TRÁNSITO E COMPLEXIDADES SENSORIAIS EM IMAGENS  
COMTEMPORÂNEAS. *Livia Machado*

OPERACIONES DE LUDICIDAD Y AUTORREFERENCIA EN DOS CASOS  
DE ANIMACIÓN DIGITAL CONTEMPORÁNEA.  
*Maria Alejandra Alonso*

SI SOLO SI: LA DISCAPACIDAD EN LA FICCIÓN TELEVISIVA  
ARGENTINA. *Carolina Casali*

CASI UNA SERIE. APUNTES TRASNOCHADOS SOBRE REALISMO Y  
CINE EN DOS MINISERIES MISIONERAS. *Mauro Figueredo*

TÉLÉVISION ET JUSTICE : UNE TRAJECTOIRE MÉDIATIQUE  
CONTROVERSÉE? *Yannick Lebtahi*

FORMAS DE VIDA MIGRATORIAS: ARTE E INTIMIDAD. *Jaime Cordero*

LO LÚDICO, LO SOCIAL Y LO POLÍTICO EN DOS CASOS DE  
ANIMACIÓN CONTEMPORÁNEA. *Mónica Kirchheimer*

SNUFF 2.0: SOBRE LOS VIDEOS DE VIOLENCIA Y MUERTE EN REDES  
SOCIALES. *Julián Tonelli*

DISPOSITIVOS Y ENUNCIACIÓN EN LA POSTFOTOGRAFÍA: ALGUNAS  
TRAYECTORIAS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DIGITAL EN REDES  
SOCIALES. *Mariano Zelcer*

LA AUTOPOIESIS DEL ACONTECER ARTÍSTICO QUE EMERGE A  
TRAVÉS DEL DIÁLOGO ENTRE DIFERENTES DIMENSIONES DE LA  
CORPORALIDAD. *Daniela Lieban*

TRASUNTO #1: POESÍA EN TRÁNSITO. *Valentina Paillaleve*

LECTURAS DEL BIOARTE EN CLAVE SEMIÓTICA: AVANCES DE  
INVESTIGACIÓN. *Lucía Stubrin*

LA INTIMIDAD COMO APUESTA POLÍTICA EN RECORDAR 30 AÑOS  
PARA VIVIR 65 MINUTOS, DE MARINA OTERO. *Luciana Estevez*

DANZA EN PRIMERA PERSONA. EL GIRO AUTOBIOGRÁFICO EN LAS  
OBRAS DEL UNDER PORTEÑO. *María José Rubin*

HISTORIA, MONTAJE, ARCHIVO: PARA UNA PERFORMATIVIDAD DE  
LA MEMORIA. *Cecilia Tosoratti*

INNOVACIONES DISCURSIVAS Y NUEVAS ESTÉTICAS DE LA HISTORIETA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA.

*Andrea Acosta Camargo, Laura Amarilla y Gaspar Buono*

PIERRE DUPRAS, BÉDÉISTE CARICATURISTE ENGAGÉ.

*Mila Falardeau*

TRAYECTORIAS DE LA ABYECCIÓN EN EL ARTE POSMODERNO.

*Amparo Latorre Romero*

UN NO LUGAR PARA LA FOTOGRAFIA: SOBRE LA SERIE ARCHIVO UTOPIA- EL PROYECTO BRASILIA. *Vanesa Magnetto*

EL GESTO MUSICAL Y LA COGNICIÓN CORPORAIZADA: ARTICULADORES DEL SENTIDO EN LA DISCURSIVIDAD MUSICAL.

*Federico Buján*

THE BODY AS MEDIUM: THE SUBVERSIVE SELF-PORTRAITS OF FRANCESCA WOODMAN. *Patrícia Fonseca Fanaya*

LA CONSTRUCCIÓN DEL TANGO COMO GÉNERO MUSICAL EN LOS MEDIOS MASIVOS. *Jimena Jauregui*

CUERPOS Y PALABRAS EN EL RITMO: LA ESCENA DE LA VOZ EN EL RAP FREESTYLE. *Amparo Rocha Alonso*

PROCEDIMENTOS RETÓRICOS E SEMIÓTICOS NA CANÇÃO RETRATO EM BRANCO E PRETO, DE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM. *Robson Costa Bessa y Alfredo Werney Lima Torres*

MÚSICA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN EL CINE DE WOODY ALLEN. LA PRESENCIA DE OBRAS MUSICALES REPRESENTATIVAS DE UN DETERMINADO MOMENTO COMO REENVÍO A MANIFESTACIONES CULTURALES DEL PASADO. *Carolina Inés Rochi*

LA CADENA SIGNIFICANTE DE LOS CUERPOS EN LOS BOMARZOS ARGENTINOS. *Jerónimo Brignone*

VILLA-LOBOS: SYMBOLICAL AND SEMIOTICAL. *Cleisson Melo*



## TOMO 5

### COMUNICACIÓN MEDIÁTICA, PUBLICIDAD Y DIGITALIDADES

COORDINADORES: MABEL TASSARA Y ROLANDO MARTÍNEZ  
MENDOZA

LA IMPORTANCIA DE LOS ESTUDIOS SEMIÓTICOS EN EL DISEÑO DE  
INTERFACES INTERACTIVAS. *Francisco V. C. Ficarra*

THE READING CONTRACT FOR THE CUSTOMIZATION ALGORITHM.  
*Gustavo Markier*

THE LAWS OF SEMIOTICS AND DIGITALIZATION OF CULTURE: THE  
BIRTH OF THE NEW MEANINGS. *Marina Merkulova*

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: AMBIVALÊNCIAS DO DIGITAL ENTRE  
A WIKILEAKS E O FACEBOOK. *Francisco Rui Cádima*

ZONAS DE CONTACTO Y LAS NUEVAS FORMAS DE CIRCULACIÓN:  
TRAYECTORIAS DISCURSIVAS Y PARTICIPACIÓN EN LÍNEA. *Eduardo  
Ruedell y Viviane Borelli*

SEMIÓTICA DAS INTERAÇÕES NO AUDIOVISUAL: PRODUÇÃO DE  
SENTIDOS NO CLIPE INTERATIVO “SATURN BARZ”.  
*Bárbara Heliadora Cavalcante Fontenelle y Murilo Scoz*

ARI FOLMAN’S PROMISES OF TECHNOLOGICAL MEDIATION IN THE  
CONGRESS. *Cassia Cassitas*

A TRANSMÍDIA COMO SEMIOSFERA PARA A CONSTRUÇÃO  
ESTÉTICA. *Gisele Frederico*

CONFIGURACIONES DISCURSIVAS DE LA CRÍTICA  
CINEMATOGRÁFICA EN YOUTUBE. *Laura Andrea Iribarren*

FOLKLORE DIGITAL, PROSUMIDORES Y CREEPYPASTA.  
*Sandra Sánchez*

SEMIÓTICA NARRATIVA EN EL DISCURSO PUBLICITARIO CONTEMPORÁNEO: ANÁLISIS DE LA LANDING PAGE DE “MANANTIALES” DEL GRUPO EDISUR. *Belén Angelelli y Natalia Desirée Vaccaro*

SMARTPHONES Y AURICULARES PARA INSCRIBIR LA CIUDAD COMO ESCENOGRAFÍA. *Mónica Berman*

REFLECTIONS ABOUT NEW PERCEPTIONS ON SPACE AND TIME: THE USE OF MOBILE PHONE IN THE METRO DE SANTIAGO, CHILE. *Catalina Largo González*

SEMIÓTICA APLICADA: CAMPANHA PUBLICITÁRIA JOURNEY, COM ANGELINA JOLIE, SOB O ESPECTRO DA TEORIA PEIRCEANA. *Carolina Boari Caraciola*

MODALIDADES DE INSERCIÓN DE EMERGENTES CULTURALES EN LA COMUNICACIÓN DE LAS MARCAS. *Claudio Centocchi*

LA CONSTRUCCIÓN DEL DESTINATARIO EN LA MARCA PAÍS ARGENTINA. *Daniela Fiorini y Paula Socolovsky*

SEMIÓTICA APLICADA: ANÁLISE DE PEÇAS DA MARCA GATORADE À LUZ DA TEORIA PEIRCEANA. *Gabriel Moni de Souza, Heder SeitiOno y Maria Clotilde Perez*

TRAJECTORIES AND MEANINGS IN SPECIALTY COFFEE PACKAGING: A SEMIOTIC EXPLORATION OF THE BRAZILIAN MARKET. *Maria Collier de Mendonça, Flavia Cardoso y Richard Perassi*

ESTRATEGIAS, TRANSACCIONES Y SÍMBOLOS EN LA PUBLICIDAD ELECTORAL AUDIOVISUAL. *María Ernestina Morales*

RACISMO Y CLASISMO EN LA PUBLICIDAD MEXICANA. *Carl Winston Jones*

ADVERFILMS Y FENÓMENOS DE RETOMA: UNA APROXIMACIÓN SOCIOSEMIÓTICA A LA DISCURSIVIDAD PUBLICITARIA EN PLATAFORMAS INTERACTIVAS. *Lorena Steinberg*



## TOMO 6

### ESPACIALIDADES Y RITUALIZACIONES

COORDINADOR: JOSÉ LUIS CAIVANO

POETIC SYMBOLS OF UNLIMITED TIME. *Richard Trim*

FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS, ONTOLÓGICOS Y COGNITIVOS PARA UNA TEORÍA SEMIÓTICA DEL ESPACIO GEOGRÁFICO: APORTES DE UNA TESIS DOCTORAL. *Emilas Darlene Carmen Lebus*

SIGNIFICACIONES Y ACCIÓN SEMIOTÉCNICA EN LOS PROCESOS PRODUCTIVOS AGRARIOS DEL NORDESTE SANTAFESINO EN EL ESCENARIO DEL NORTE GRANDE ARGENTINO. TENDENCIAS Y CONTEXTOS DE SENTIDO. *Emilas Darlene Carmen Lebus*

DISCURSO JURÍDICO DE LA PLANEACIÓN DEL TERRITORIO EN COLOMBIA. ANÁLISIS SEMIO-DISCURSIVO: ESTUDIO DE CASO. *Lucila Reyes Sarmiento y Camilo Alejandro Rodríguez Flechas*

APUESTA ANALÍTICO TRANSDISCIPLINARIA FRENTE A LA HIBRIDACIÓN DE LAS AMENAZAS EN LA FRONTERA COLOMBO-ECUATORIANA EN CLAVE PROSPECTIVA. *María Fernanda Noboa González*

EL SUELO ES LAVA: REPRESENTACIÓN DE LOS FENÓMENOS VOLCÁNICOS EN RELATOS AUDIOVISUALES. *Ignacio Dobrée y Ailén Spera*

“SANTANDER AYER Y HOY, MEMORIAS DEL PATRIMONIO”, UNA EXPERIENCIA CROSSMEDIA DEL ENTORNO FÍSICO AL DIGITAL. *Norberto Fabián Díaz Duarte y Carolina Raigosa Díaz*

EL ACTO DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL MUSEAL COMO PUENTE ENTRE EL CONOCIMIENTO SOCIOLÓGICO Y EL SOPORTE SEMIÓTICO. *Sebastián Chávez Hernández*

APROXIMACIÓN AL CAMPO DE INTERTEXTOS EN LA OBRA DE TOMÁS SARACENO. *María Rosa More*

LAS CULTURAS DE LOS PIXADORES Y DE LOS ESCRITORES DE GRAFFITI. *Marco Tulio Pedroza Amarillas*

MAPAS, CIDADES, MUROS: IMPRESSÕES DO/NO ESPAÇO. *Kati Caetano y Adriana Tulio Baggio*

CULTURAL LANDSCAPE AS METAPHOR. *Olga Lavrenova*

A SEMIOTIC JOURNEY THROUGH THE CONCEPT OF TRAJECTORY IN LATOUR'S THEORY. *Giacomo Festi*

TRANSCULTURALIDAD E IDENTIDAD EN LA MESOAMÉRICA CONTEMPORÁNEA. *Horacio Mendizábal García*

A SEMIOTIC AND GEOGRAPHICAL APPROACH TO MONUMENTS AN ANALYSIS OF THE MULTIPLE MEANINGS OF MONUMENTS IN TALLINN, ESTONIA. *Federico Bellentani*

SPACE, POWER AND INTER-SEMIOTIC TRANSLATION: THE SYMBOLISM OF ROME AND THE FASCIST REGIME. *Pierluigi Cervelli*

LA ITINERANCIA PÚBLICA Y EFÍMERA COMO MODELO DE REPRESENTACION POPULAR Y POTENCIADORA EN LA PERFORMANCE CULTURAL Y POLITICA DE LOS FESTEJOS DEL BICENTENARIO. *Daniela Lieban*

LA SEMIÓTICA DE LOS HIMNOS PATRIOS Y SU INCIDENCIA EN LA CONFIGURACIÓN DE LA MENTALIDAD COLECTIVA. *Julio César Rivera Dávalos*

LA NOSTALGIA DEL SEXO FELIZ O REFLEXIONES SOBRE LA NOCHE DE LA NOSTALGIA EN URUGUAY. *Claudia Mera Rodríguez*

LA SANTIDAD COMO UNA FORMA DE VIDA Y LA FIGURA DE SANTA GIANNA BERETTA MOLLA. *Jenny Ponzio*

JAMES THE APOSTLE ICON: TRAJECTORIES IN HISPANIC LITERATURE (12TH-16TH CENTURIES). *Lidia Raquel Miranda*

SEMIOTIC INTERPRETATIONS OF THE SQUARE AND THE CIRCLE IN RELIGIOUS CULTURAL HERITAGE. *Hee Sook Lee-Niinoja*

SEMIOTICS AND AESTHETICS AS A DISCOURSE ON ARCHITECTURE CASE STUDY: MINIMALISM IN ARCHITECTURE. *Dragana Vasilski*

INTER-SEMIOTIC APPROACH TO TEXTS-IMAGES OF FOOD SEALER  
ZIPPER BAGS. *Hee Sook Lee-Niinioja*

THE ESTHESIC TRANSFORMATION OF THE BUBBLE TEA: FROM EAST  
TO WEST. *Rafael G. Lenzi*

AT THE CROSSROAD OF BIOSIMULATION AND DESIGN: NOVEL  
CODES IN BI-MODAL REPRESENTATION OF BLOOD FLOW.  
*Dolores A. Steinman y David A. Steinman*



## TOMO 7

### PALABRAS PÚBLICAS

COORDINADORES: MARIA ALEJANDRA ALONSO Y SERGIO RAMOS

LORANDO EN EL COLÓN. RETOMAS DISCURSIVAS DEL G-20 EN LOS INTERNET MEMES. *Nicolás Canedo, Verónica Urbanitsch y Daniel Sierra*

SEMIÓTICA Y NARRATIVAS POLÍTICAS: PERSUASIÓN Y PROPAGANDA EN LA CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE LA IDENTIDAD DE ACTORES POLÍTICOS DEL CHACO A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS. *Natalia Virginia Colombo y Romina Gisel Gayoso*

LA DIMENSIÓN POLÉMICO/ANTAGÓNICA DEL DISCURSO PERONISTA. LA POLÉMICA PERÓN/LANUSSE. *Hugo José Amable*

VERIDICÇÃO E DISCURSO: INFORMAÇÃO E DESINFORMAÇÃO NO “JOGO DA VERDADE” DAS AGÊNCIAS DE CHECAGEM DE FATOS (FACT-CHECKING). *Simone Bueno da Silva y Valdenise Leziér Martyniuk*

¿GOLPE O IMPEACHMENT? LA POLARIZACION MEDIA DE LAS REVISTAS VEJA Y CARTA CAPITAL. *Hélen Rodrigues Simões*

JORNAIS REGIONAIS E A CONSTRUÇÃO DE VÍNCULOS COM SEUS LEITORES. *Fabiana Sparremberger y Viviane Borelli*

LA REVISTA TÍA VICENTA COMO EXPERIENCIA SEMIÓTICA CRÍTICA QUE DESVELA UNA REALIDAD POLÍTICA Y SOCIAL. *María Lourdes Gasillón*

EL ENCIERRO COMO ESPACIO NARRADO. *Valeria Vivas Arce*

LA SEMIÓTICA DEL ESPACIO POLÍTICO: UN ESTUDIO DE CASO EN AMÉRICA HISPANA TARDO-COLONIAL. *Carmen Susana Cantera*

AÇÃO COLETIVA E GERAÇÃO DE SENTIDO: OS DESAFIOS DE GESTÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO EM CRISE. *Karin Vecchiatti*

TERRITORIOS EDUCATIVOS: LA LECTURA Y LA ESCRITURA EN LOS UMBRALES. *Carla Vanina Andruskevicz*

MANIOBRAS Y OPERACIONES SEMIÓTICAS EN LOS UMBRALES DE LA ALFABETIZACIÓN INICIAL. REFLEXIONES ACERCA DE PRÁCTICAS Y RELATOS EN LA FRONTERA. *Raquel Alarcón y Froilán Fernández*

APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA VISUAL EN EL DISEÑO DE MATERIALES DIDÁCTICOS PARA SORDOS. *Lucero Fabiola García Franco*

JÓVENES QUE CUENTAN: ANÁLISIS DE RELATOS AUDIOVISUALES DE ESTUDIANTES DE SECUNDARIOS. *Corina Ilardo*

EL GÉNERO AUDIOVISUAL ESCOLAR. CONTINUIDADES EN EL ANÁLISIS DE PRODUCCIONES PERIFÉRICAS Y PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA. *Diego Agustín Moreiras*

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STATE OF AFFAIRS IN THE FIELD OF ART SEMIOTICS: SEMIOTICS OF VISUAL, AUDIOVISUAL AND PERFORMANCE LANGUAGES BETWEEN THE NATIONAL UNIVERSITY OF CORDOBA, ARGENTINA AND THE INSTITUTE OF ROMANCE LANGUAGES AND CULTURES, UNIVERSITY OF POTSDAM, GERMANY. *Fabiola C. de la Precilla*

ALFABETIZACIÓN SEMIÓTICA EN LA UNIVERSIDAD: DEVENIRES DE LA ENSEÑANZA DE LA SEMIÓTICA EN LAS CARRERAS DE LETRAS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UNNE. *Natalia Virginia Colombo*

ENSEÑANZA DE LA SEMIÓTICA APLICADA A LA PLANIFICACIÓN DE PROYECTOS DE COMUNICACIÓN. EL DEVENIR DE UNA TRAYECTORIA ESPECÍFICA DE LA SEMIÓTICA ARGENTINA. *Maria Alejandra Alonso, Rolando Martínez Mendoza y Sergio Ramos*

DE QUÉ SIRVIÓ LA SEMIÓTICA. SEMIÓTICA APLICADA A LA PLANIFICACIÓN DE PROYECTOS DE COMUNICACIÓN EN UN ENTORNO VIRTUAL DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE. *Maria Alejandra Alonso y Sergio Ramos*

LA HETEROGENEIDAD EN LA COMUNICACIÓN CIENTÍFICA. UN ANÁLISIS DISCURSIVO DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA. *Carina Itzel Gálvez García*



## TOMO 8

### CONFERENCIAS PLENARIAS

COORDINADORES: OSCAR STEIMBERG, OSCAR TRAVERSA Y GASTÓN CINGOLANI

PAOLO FABBRI (1939-...). *Tiziana Migliore*  
(traducción al español *Claudio Guerri*)

METALOGUES MEET INTERVIEW: IT TAKES THREE TO TANGO.  
*Myrdene Anderson*

MATRICES IDEOLÓGICAS Y COMPONENTE RETÓRICO EN LA DISCURSIVIDAD POLÍTICA: LAS EMOCIONES EN MAURICIO MACRI Y CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER, AGOSTO DE 2019. *Elvira Narvaja de Arnoux*

A GRADUALIST PERSPECTIVE FOR A SEMIOTIC APPROACH TO VISUAL IMAGES. *José Luis Caivano*

TRAYECTORIA Y CONTINUIDAD DE LA TEORÍA TEXTUAL DE UMBERTO ECO EN LAS NUEVAS NARRATIVAS Y SUS ESTRATEGIAS TEXTUALES. *Alfredo Tenoch Cid Jurado*

LUIS PRIETO. LA RECUPERACIÓN DE UNA TEORÍA MUY PERTINENTE.  
*María Teresa Dalmasso*

EPISTEMOLOGÍA PARA UNA SEMIÓTICA DEL ESPACIO: CÉSAR JANNELLO. *Lucrecia Escudero Chauvel*

CURSOS SEMIÓTICOS: CAMINOS Y TRAYECTORIAS ANTRÓPICAS.  
*Jacques Fontanille*

APPLYING PEIRCE. FROM THE THREE CATEGORIES TO THE SEMIOTIC NONAGON. *Claudio F. Guerri*

TRAJECTOIRES DE LA SÉMIO-LINGUISTIQUE. *Anne Hénault*

A NON-ANTHROPOCENTRIC SEMIOTICS OF THE WRITING IN THE ERA OF THE POSTHUMAN LITERACY. *Sung do Kim*

¿POR QUÉ HAY SENTIDO Y NO MÁS BIEN NADA? EXPERIENCIA, COGNICIÓN, SENTIDO. *Jean-Marie Klinkenberg*

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO SEMIÓTICO: ACTUALIDAD DE RENÉ THOM. *Isabel Marcos*

THE SEMIOTIC METHOD. *Tiziana Migliore*

TRAJECTORIES OF MEANING IN SPACE AND VALUE SYSTEMS. *Pierre Pellegrino*

TRANSDISCIPLINARY TRAJECTORIES: THE AUDACITY OF DESIGN AND THE RESILIENCE OF SIGNS. *Farouk Y. Seif*

READING TRAJECTORIES AND SEMIOSIS, GRAPHIC DESIGN AND IDEOLOGY. *Evipides Zantides*

SEMIÓTICA DE UN PROCESO UTÓPICO Y OTRO DISTÓPICO EN AMÉRICA LATINA: DOS SENDEROS ANTITÉTICOS HACIA LA AUTENTICIDAD. *Fernando Andacht*

TERRITORIOS ARTÍSTICOS EN DISPUTA. LA OBRA DE EDUARDO KAC. *Pampa Arán*

SEMIOSIS OF THE BODY IN ARAB SEXOLOGICAL LITERATURE. *Mohamed Bernoussi*

TRAYECTORIA DE LA SEMIÓTICA DE LAS MEDIATIZACIONES HACIA LAS PLATAFORMAS MEDIÁTICAS. *José Luis Fernández*

LE WEB 2.0 : UNE NOUVELLE TRAJECTOIRE POUR LA SÉMIOLOGIE AUDIOVISUELLE? *François Jost*

VECINDADES DIGITALES. HACIA QUÉ OBJETOS APUNTAN LOS ÍNDICES. *María del Valle Ledesma*

ROSTROS GIGANTES: TAMAÑO VERSUS PROPORCIÓN EN LA SEMIÓTICA DEL PODER. *Massimo Leone*

SEMIOSIS DE LAS ARTES PERFORMATIVAS: A PARTIR DEL CUERPO DE LAS ENVOLTURAS. *Rocco Mangieri*

DEL ESPACIO A LA CIUDAD. TRAYECTORIAS SEMIÓTICAS. *Isabella Pezzini*

PRESENCIA, IDENTIDAD Y AFECTIVIDAD EN LOS HERALDOS NEGROS,  
DE CÉSAR VALLEJO. APUNTES DE HERMENÉUTICA SEMIÓTICA.  
*Óscar Quezada Macchiavello*

CONTINUIDADES Y RUPTURAS EN LA NARRATIVA DE LA HISTORIETA  
COSTUMBRISTA. *Oscar Steimberg*

SALOMÉ Y JUDIT: DOS MILENIOS DE RECURRENCIA DISCURSIVA.  
*Oscar Traversa*

LOS LUGARES DE LA MEMORIA EN UN MARCO SEMIÓTICO. LA  
EXPERIENCIA DE SPEME. *Patrizia Violi*

FROM BUFFY TO A DISCOVERY OF WITCHES. SEMIOTIC  
CONSIDRATIONS ON VAMPIRES, WITCHES, AND PRETERNATURAL  
PHENOMENA IN LITERATURE AND TELEVISION. *Gloria Withalm*



**IASS-AIS**  
International Association for Semiotic Studies  
Asociación Internacional de Estudios  
Asociación Latinoamericana de Semiótica  
International Association for Semiotics



**ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA**



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES**



**CRÍTICA DE ARTES**



**LIBROS de CRÍTICA**



**CRÍTICA DE ARTES**